
1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VI. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1897.

WILLIAM CONGREVE,

SEIN LEBEN UND SEINE LUSTSPIELE

VON

D. SCHMID

Dr. PHIL. (WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1897.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Der Dichter, mit dem wir uns im folgenden beschäftigen wollen, ist von den Literarhistorikern bisher sehr stiefmütterlich behandelt worden. Das muss umso auffallender erscheinen, wenn man sich vor Augen hält, dass Congreve keineswegs ein Dichter dritten oder vierten Ranges war, der aus Liebhaberei nicht ganz ohne Geschick ein paar leichte Verschen geschmiedet, wie die Adeligen und Vornehmen der damaligen Zeit so ziemlich alle, sondern dass auch ernste Literarhistoriker unserer Tage ihn „unbedingt für die größte dichterische Kraft seines Zeitalters“ [1]) erklären.

Die Gründe für diese Vernachlässigung sind mannigfacher Art. Vor allem tritt Congreve mit der bescheidenen Zahl von vier Lustspielen (auf diesen allein beruht fast ausschließlich sein Recht auf Unsterblichkeit, seine sonstigen Dichtungen — dramatische und lyrische Producte — sind wenig bedeutend) gegen den auf allen Gebieten dichterischen und kritischen Schaffens ungemein fruchtbaren Dryden, den Imperator des Geschmackes, bedeutend in den Hintergrund. Wenn man auch unbedingt zugeben muss, dass in Bezug auf poetisches Vermögen und dichterische Schöpfer- und Gestaltungskraft unser Dichter dem gefeierten Dryden weit überlegen ist, so ist letzterer für den Literarhistoriker doch interessanter, weil sich in ihm ein ganzes Zeitalter mit seinen Vorzügen und Mängeln verkörpert, während William Congreve nur eine Seite desselben darstellt.

Gosse, der neueste Biograph Congreves, [2]) sagt darüber: „C. was no very fascinating or absorbing human

---

[1]) Hettner, Gesch. d. engl. Lit. etc., S. 117.

[2]) Edmund Gosse, Life of William Congreve, London 1888, Prefatory Note.

being, ... they (Pope and Swift) possessed an interesting personal quality, of which the author of ,The Way of the World' seems to have been devoid." Das heißt, für den Biographen war Congreve eine zu wenig interessante Persönlichkeit (was übrigens nicht ganz zutrifft); also weder biographisch interessant, noch, wie wir im Früheren hervorgehoben haben, literarhistorisch brauchbar als Repräsentant einer Periode des Geisteslebens der Nation, musste er der Vergessenheit anheimfallen, umsomehr, wenn man drittens berücksichtigt, wie gerade der Umstand seinen Lustspielen in dem heute so prüden, zimperlichen, nahezu puritanischen England schaden musste, dass sie ein getreues Spiegelbild des unsittlichen, oft thierisch gemeinen Treibens in den höheren Schichten der Gesellschaft während der Restaurations- und Orangeperiode darstellen. Im Jahre 1888 erschien die erste auf wissenschaftlicher Grundlage und auf eingehender Quellenforschung aufgebaute Biographie unseres Dichters von Edmund Gosse. Zwar wurde schon im Jahre 1730, ein Jahr nach Congreves Tode, ein Buch veröffentlicht, das den Titel trug „Memoirs of The Life, Writing, and Amours of William Congreve, Esqu." Angeblich stammte das Werk von einem gewissen Charles Wilson. Nun ist es aber zweifellos, dass „solch eine Person nie existiert hat",[1]) und man nimmt an, dass John Oldmixon, „that virulent party writer for hire", der Verfasser sei. Jedenfalls ist das nichts als eine tendenziöse, auf Sensationsmacherei speculierende Compilation, „an absolutely worthless construction of scissors and paste, containing nothing previously unprinted, excepted one or two lies".[2]) Biographisches Material lieferten in der Folgezeit zunächst Giles Jacob in seinen „Poetical Registers" nach eigenen Angaben des Dichters vom Jahre 1717, dann die „Biographia britannica". Der Artikel über Congreve in letzterer floss aus der Feder von Dr. Campbell. Die Angaben Campbells gehen wieder auf die Mittheilungen zurück, welche der Dichter Southerne, ein

[1]) Gosse, Prefatory Not., S. 10.
[2]) Gosse, ibid.

persönlicher Freund unseres Dichters, dem Artikelschreiber machte. Auf Grund dieser Angaben hat Dr. Samuel Johnson in „The Lives of the English Poets“ (Tauchnitz Edit., vol. 419, pag. 20 uff.) eine sich nur über zehn Druckseiten erstreckende Biographie geschrieben. Diese erschien 1781. Zu erwähnen sind überdies Leigh Hunt: Biographical and Critical Notices, London, 1840, seiner Ausgabe der Werke von Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar vorgedruckt (In denselben finden wir auch Lambs und Hazlitts Essays über diese Dichter abgedruckt), ferner Macaulay: Comic Dramatists of the Restoration, im vierten Bande seiner Essays (Tauchnitz Edit., vol. 188) und Thackeray: The English Humourists, Lecture the Second (Tauchnitz Edit., vol. 277). Die zuletzt genannten Werke schließen sich meist an Dr. Johnson an; früher als dieses Werk erschien Cibber: The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, London, 1753 (vol. 4). Daneben kommen für die Biographie noch in Betracht: Jacob Giles: The Lives and Characters of the English Dramatic Poets etc., London, 1719 u. 1720 (vol. 1 u. 2); Genest, J.: Some Account of the English Stage etc., Bath, 1832 (vol. 2); Grisy, A. de: Histoire de la Comédie Anglaise, Paris, 1878; Ward, A.: History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne, London, 1875 (vol. 2); Taine, H.: Histoire de la Litérature Anglaise etc., Paris, achte Auflage, 1892. Natürlich bringen die genannten Bücher auch manches über die Werke Congreves; speciell mit diesen beschäftigen sich außerdem Bennewitz: Congreve und Molière, Leipzig, 1892, und Rapp, M.: Studien über das englische Theater, Tübingen, 1862.

Inhalt.

I. Theil.

Congreves Leben.

Das Leben Congreves ist bereits eingehend genug von Gosse beschrieben worden. Wir wollen daher im folgenden nur, ehe wir an unsere eigentliche Aufgabe gehen, das Wichtigste aus der Biographie unseres Dichters möglichst kurz zusammenstellen, was als Einleitung zu seiner Würdigung als Lustspieldichter umso nothwendiger erscheint, als Gosses Buch nur wenigen zur Hand ist.

William Congreve wurde zu Bardsey in der Nähe von Leeds in Yorkshire im Februar 1670 geboren. Getauft wurde er am 10. Februar 1670. Geburtsort und Datum (der Taufe wenigstens) sind nun endgiltig festgestellt, seitdem Malone in das Taufregister Einsicht genommen hat. Wenn Congreve selber das Jahr 1672 als sein Geburtsjahr angibt, so erklärt sich das am einfachsten daraus, dass man mit Gosse annimmt: „He lost count of his years," und man braucht nicht mit Johnson den Dichter der Eitelkeit und Lüge zu zeihen. Manche seiner Zeitgenossen hielten ihn überdies für einen Iren und beriefen sich in dieser Hinsicht auf das Zeugnis Southernes. Er selbst stellte dies immer entschieden in Abrede, was ihm einen scharfen Tadel von Southerne eintrug, der von ihm sagte: „He meanly disowned his native country."[1]) Nun hat es sich herausgestellt, dass Congreve im Rechte war, und Johnsons Behauptung: „Neither the time nor place of his birth is certainly known," entbehrt der Begründung. Er entstammte einer alten und hochangesehenen Familie, die im Westen von Staffordshire ansässig war. Ihre Besitzung hieß Stretton Hall und lag in der Nähe des Weilers Congreve. Der Großvater des Dichters, namens Richard[2]) Congreve,

---

[1]) Johnson, S. 20.

[2]) Macaulay a. a. O., S. 178, bezeichnet irrthümlicherweise des Dichters Vater William als denjenigen, welcher „was set down after

war einer von den 13 Rittern, welchen König Karl II. den neuzugründenden „order of the royal oak" zugedacht hatte. (Übrigens kam die Gründung dieses Ordens niemals zustande.) Der Vater unseres Dichters William war der jüngere Sohn des erwähnten Sir Richard. Er heiratete ein Mädchen (Anne) aus dem altberühmten Hause der Fitzherberts in Staffordshire. Im Hause seines mütterlichen Großonkels Sir John Lewis erblickte William Congreve das Licht der Welt.

Wenn der Dichter auch nicht in Irland geboren war, so steht es doch fest, dass er seine Kindheit und Jugend dort verlebte. Sein Vater wurde nämlich nicht lange nach der Geburt des Knaben — wann, ist ungewiss — zum Commandanten der Garnison von Youghal in Irland ernannt, verzichtete aber, wie Southerne berichtet, schon drei Jahre nach seiner Beförderung nicht nur auf die Commandantenstelle, sondern gab überhaupt die militärische Laufbahn auf, um Güterverwalter bei adeligen Herren zu werden: „to become agent for the estates of the Earl of Cork, and thenceforward resided at Lismore, as the centre of the Burlington interests." [1]) Der junge William kam wahrscheinlich im Jahre 1681 in die Schule zu Kilkenny, „the Eton of Ireland", [2]) wo er als begabter und eifriger Schüler unter Leitung eines Dr. Hinton sich einen bedeutenden Schatz von Kenntnissen erwarb. Schon in Kilkenny regte sich sein poetisches Talent: in einem verlorengegangenen Gedicht soll er den Tod der Elster seines Lehrers besungen haben. Wenn es richtig ist, dass Congreve bereits im Jahre 1681 diese Schule bezog, so lernte er dort jedenfalls Jonathan Swift kennen, der bis zum 24. April 1682 an derselben Anstalt studierte. Ob schon damals der Grund zu jener innigen Freundschaft gelegt wurde, welche die beiden Männer später verband, muss dahingestellt bleiben. Am 5. April 1685 trat der Dichter in das „Trinity College" zu Dublin ein, wo er nach den übereinstimmenden Berichten

---

the Restoration for the Order ot the Royal Oak", Leigh Hunt a. a. O., S. XXII, gibt eine andere Genealogie nach Burkes „Genealogical and Historical Account of the Landed Gentry of England", wonach Richard des Dichters Vater gewesen sein soll.

[1]) und [2]) Gosse, S. 15.

aller „a fine scholar" war. Jedenfalls erwarb er sich zu Kilkenny und Dublin eine tüchtige und gediegene Vorbildung. „Sein Wissen," sagt Macaulay, „gereicht seinen Lehrern (in Dublin war es Dr. Ashe) zur Ehre; er war nicht nur in der lateinischen Literatur wohl bewandert, sondern seine Kenntnis der griechischen Dichter war zu seiner Zeit nicht einmal in einem ‚College' etwas Gewöhnliches." Dass er sich der Disciplin nicht gefügt und tolle Streiche verübt habe, liest man wohl hie und da, jedoch bei dem gänzlichen Mangel sicherer Thatsachen ist dies nur eine Vermuthung, die allerdings nicht gerade unwahrscheinlich ist. Hier traf Congreve ganz gewiss mit Swift zusammen, und beide genossen denselben Unterricht bei Dr. Ashe. Leigh Hunt wendet zwar ein: „Somebody has told us that they were not together under Dr. Ashe," doch gegenüber dem zuverlässigen Zeugnisse der Register des „College" sinkt die Glaubwürdigkeit seines geheimnisvollen „Somebody" auf Null herab. Gegen Ende des Jahres 1688 folgte der junge Congreve dem Wunsche seines Vaters und übersiedelte nach London,[1]) um daselbst im „Middle Temple" Jus zu studieren. Gedrängt wurde der Vater zu diesem Verlangen einerseits durch „die glorreiche Revolution", deren Ergebnis es für ein Mitglied einer stuartfreundlichen Familie nicht rathsam erscheinen ließ, in Irland zu bleiben, anderseits wohl auch, weil der Vater darauf bedacht war, den Sohn etwas lernen zu lassen, was diesem etwas eintragen könne: „by which something might be gotten" (Johnson, S. 21). Gegenüber dieser allgemeinen Annahme, dass der junge Dichter alsbald nach seiner Abreise von Dublin nach London gieng, spricht Gosse die Vermuthung aus, er habe die ersten zwei Jahre nach dem Verlassen des „College" bei seinen Verwandten in Staffordshire zugebracht. Diese Vermuthung stützt er darauf, dass der Vater William im Jahre 1691 als „de Stratton in com. Staffordiae" bezeichnet wird, ein Beweis, dass dieser damals bereits in England war. Beweiskräftiger als dieser erste jedenfalls sehr hinfällige Grund ist der Auszug aus dem Register des „Middle Temple", nach

[1]) Zur selben Zeit, vielleicht in Congreves Gesellschaft, verließ Swift das Dubliner College.

welchem der Dichter erst am 17. März 1691 in denselben aufgenommen wurde. Da wir nun keinen Grund haben zu glauben, der junge Congreve habe sich längere Zeit in London herumgetrieben, ehe er sich formell in den „Middle Temple“ aufnehmen ließ, umsoweniger als er uns ja von Dublin her als fleißiger Student bekannt ist, der erst später, wie wir sehen werden, im Strudel des Londoner Lebens der Studien vergaß, da es anderseits feststeht, dass er gegen Ende des Jahres 1688 Dublin verließ und nach England gieng, so ist es nicht zu gewagt anzunehmen, er habe die Zwischenzeit bei seinen Verwandten verlebt. Wenn man die verbreitete Legende über die Entstehung des „Old Bachelor“ damit vergleicht, nach welcher dieses Stück „in a slow recovery from a fit of sickness . . . some years before it was acted . . . how young a beginner and how very much a boy I was then etc.“[1]) geschrieben wurde, und zwar in einem Garten, so hat man noch mehr Stützen für diese Behauptung Gosses.

Der Dichter erkrankte also, vielleicht schon in Dublin, was einen dritten Grund für seine Abreise nach England abgeben könnte, und erholte sich bei seinen Verwandten in Staffordshire. Im Garten von Stretton Hall hat er wahrscheinlich im Sommer und Frühherbst 1689 den „Old Bachelor“ geschrieben. Zu gleicher Zeit war sein Vater, jedenfalls infolge des Todes des älteren Bruders, in den Besitz der Familiengüter gekommen; das ersieht man aus dem S. 3 unten angeführten Titel, sodass der Dichter eigentlich nicht bei den Verwandten, sondern auf den Besitzungen seines Vaters weilte. So fügen sich alle Umstände zur Bekräftigung dieser Hypothese aneinander. Im Grunde muss man aber zugeben, dass wir über diese Zeit in Congreves Leben nichts wissen. Mit juridischen Studien befasste sich der von seinem jetzt reichen Vater gewiss nicht knickerisch behandelte junge Mann sehr wenig. Auf ihn übte das Leben und Treiben in den höheren Schichten der damaligen Londoner Gesellschaft einen unwiderstehlichen Zauber aus. Interessant war das London jener Tage, das lässt sich nicht

---

[1]) Congreve, Amendments upon Mr. Collier's false and imperfect citations etc. London 1698.

leugnen. Die Renaissance hat den modernen Menschen geboren; erst die Sonne classischer Bildung und das Licht griechischer Lebensanschauung hat die Nebel zerstreut, die über der Menschheit des Mittelalters lagerten, jene schweren Nebel, deren dichter Schleier die Blicke der Menschen trübte, sodass diese stets von dem drückenden Bewusstsein erfüllt waren, dass sie einzeln nichts, gar nichts bedeuteten, dass sie nur in der Angliederung, ja in dem bedingungslosen Anschluss an ein großes Ganzes ihre Schritte halbwegs sicher vor sich setzen könnten. Da zerstreuten sich die Nebel, es wurde klar, der arme Erdensohn fühlte sich wieder stolz und frei im erhebenden Gefühle der zurückeroberten Individualität. Es ist natürlich, dass das Individuum im Drange nach freier Bethätigung seiner so lange brachgelegenen Kräfte häufig übers Ziel schoss, dass der Mensch, kaum flügge geworden, seinen schwachen Kräften Aufgaben zuwies, deren Lösung uns vielleicht überhaupt versagt ist. Er wollte die Schranken niederreißen, welche ihn von der Freiheit trennten, und in blindem Wüthen warf er alles nieder und feierte auf den Trümmern der gestürzten Altäre seine wilden Orgien der Lebenslust. Und doch bei allem Derben, ja Rohen leuchtet ein gewisser idealer, romantischer Zug hindurch. Dem England der Königin Elisabeth und des Königs Jakobs I., zum Theil auch noch dem Karls I. kann man nur ein freies und übermüthiges Spiel der entfesselten Lebenskräfte, keineswegs aber Mangel an sittlichem Idealismus nachsagen. Da erstand der Puritanismus. Dass er als Reaction heilsame Folgen gezeitigt hat, soll nicht in Abrede gestellt werden; unendlich größer aber ist der Schaden, den Oliver Cromwell und seine fanatisierten Anhänger England zugefügt haben, und noch heute wirkt dessen unseliger Einfluss im religiösen, politischen und socialen Leben fort. Diese düsteren Fanatiker,[1]) „die Heiligen", erbten die Erde. Die Theater wurden geschlossen, den schönen Künsten absurde Beschränkungen auferlegt . . . Niemand sollte, so lautete ein feierlicher Parlamentsbeschluss, eine öffentliche Anstellung erhalten, bevor das „Haus" nicht von seiner wirklichen „godliness" sich überzeugt habe.

[1]) Nach Macaulay, S. 158.

Ob nun einer „gottselig“ war, das beurtheilte man nach Äußerlichkeiten. Wehe dem Manne, der nicht einfache dunkle Kleidung, schlichtes Haar, ungestärkte Wäsche, dunkle Möbel hatte! Der wahre Puritaner sprach durch die Nase, zeigte das Weiße des Auges, indem er letzteres in heiliger Entzückung verdrehte, nannte seine Kinder „Assurance“, „Tribulation“ oder „Maher-shalal-hash-baz“, jagte nicht, wenn er auf dem Lande war, unterhielt sich nicht in der Stadt, er mühte sich damit ab, schwere Bibelstellen zu erklären, und sprach mit einem Schwulst von biblisch-allegorischen Ausdrücken über Inspirationen und göttliche Erscheinungen. Das ärgste Laster des Puritanismus war jedoch die Heuchelei. Da nun einmal der Mensch kein Heiliger ist, so lässt sich die Gottseligkeit nicht erzwingen; wird sie aber von regierungswegen gefordert, nun, so nimmt man eben die Larve des Heuchlers vor. Diese Larve verhüllt theilweise noch heute das wahre, derb, aber gesund sinnliche Gesicht des Engländers; das englische Leben trägt bekanntlich in manchen Einrichtungen noch jetzt jenes puritanische Gepräge. Auf die Rechnung des Puritanismus sind auch alle die Ausschreitungen und Ausschweifungen der folgenden Restaurationsperiode zu setzen. Das Joch der Scheinheiligkeit hatte so schwer auf die Schultern des Volkes gedrückt, dass es im Jahre 1660 Karl II. mit hellem Jubel empfieng. Brachte er doch das lustige Altengland zurück! So meinte das Volk. Aber „merry old England“ kehrte nicht wieder. Lebenslust und Genussfreudigkeit hielten wieder ihren Einzug, was aber in der Zwischenzeit erloschen war, das war der leuchtende romantische Schimmer einer im Grunde doch ethischen Anschauungsweise, das war die hohe Sittlichkeit der Renaissance, und zurück blieb das anwidernde Gespenst ekler und gemeiner Sinnlichkeit. Diese Sinnlichkeit tritt keineswegs verhüllt auf wie in Frankreich, nein, mit Ostentation wird sie überall in der niedrigsten, widerlichsten Weise zum Ausdruck gebracht. Man gefällt sich darin, einander in zügellosen Ausschweifungen, schamlos frechen Reden und Witzeleien zu überbieten. Es ist Modesache, Worte, wie Gott, Tugend, Wahrheit, Reinheit etc., für eitel Tand zu halten, alles zu negieren, dabei aber in indolenter, lethargischer Ruhe die Dinge im Staatsleben

gehen zu lassen, wie sie wollen oder können. (Siehe Philosophie des Hobbes.) Nur ein Ziel gibt es im Leben, das heißt Genuss. Nur ein Gesetz gilt im Verkehre der Menschen, das lautet: „Du musst stets geistreich sein.“ Sonst gibt es für die Genussmenschen keine Schranke als Krankheit oder Tod. Auch unter Wilhelm und Marie änderten sich die Verhältnisse nur allmählich, was gegenüber vielfach anders lautenden Ansichten hier entschieden betont werden muss.

In diese Gesellschaft tritt Congreve im März 1691 ein, und es dauert kaum etwas mehr als ein Jahr, so gilt er als anerkannter Herrscher im Kreise der eleganten Londoner Lebewelt, als vollendeter „wit“, geistreich und liebenswürdig im Umgang, leichtlebig und genussfreudig, ein Freund der Damen, ob sie nun verheiratet oder ledig sind, ein eifriger, aber flatterhafter Bewerber um deren Gunst, die dem allgemein Bewunderten auch nur selten versagt wird, ein fleißiger Besucher von Wills Café, in dem sich alles zu versammeln pflegt, was in der eleganten Welt eine Rolle spielt oder doch spielen will, ein nicht minder großer Theaterfreund, bei alledem auf demselben Standpunkte stehend wie seine Gefährten, für die es keine sittlichen Grundsätze gibt, die dem Genusse fröhnen, solange es eben geht. Vor allen andern hat aber Congreve etwas voraus, was bei einem 21jährigen Jüngling gewiss auffallend erscheinen muss. Er gilt um jene Zeit schon als bedeutender Dichter. Sein literarisches Erstlingswerk ist, wenn wir von jenem kleinen Gedichte auf die Elster seines Lehrers absehen, ein unter dem Pseudonym „Cleophil“ veröffentlichter Roman „Incognita“ oder „Love and Duty Reconciled“, welcher nach einer Anzeige in der „London Gazette“ am 25. Februar 1692 erschien. Das Werk scheint beim Publicum günstige Aufnahme gefunden zu haben und erlebte mehrere Auflagen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der ganze Roman oder wenigstens ein Theil desselben schon in Dublin entstanden ist. Der Wert dieses Erstlingswerkes wird im allgemeinen nicht sehr hoch angeschlagen. Johnson meint: „I would rather praise it than read it.“ [1])

[1]) Leigh Hunt schreibt darüber: „Johnson's convenient criticism upon it was, that he would ‚rather praise it than read it‘. Being

Macaulay bezeichnet „Incognita“ als „a novel of no great value“, nur Gosse verweilt länger bei der Besprechung des Romans, ja er gibt sogar eine kurze Inhaltsangabe davon. Die Hauptvorzüge der Dichtung sind nach ihm die Realistik der Schilderung und der dramatische Gang der Handlung, doch selbst Gosse muss zugeben: „It is a slight and immature production.“ Wir sehen demnach keine Veranlassung, näher darauf einzugehen. Doch nicht die „Incognita“ war es, welche den Ruhm unseres Dichters begründete. Congreve wurde in London bald mit dem kritischen und dichterischen Stimmführer des damaligen England bekannt, mit dem alten Dryden, der nunmehr nach ungezählten literarischen Fehden ein ruhiger und friedlicher Mann geworden war, sich in Wills Café sehr gern bewundern ließ, dabei aber junge Talente mit neidloser Anerkennung auf jede Weise zu fördern suchte. Wie diese Bekanntschaft zustande kam, wissen wir nicht genau, wahrscheinlich hängt sie mit Congreves erstem Lustspiele „The Old Bachelor“ zusammen, das er ja ganz oder doch größtentheils fertig nach London gebracht hatte. Eine Notiz darüber findet sich in „Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830“, vol. II., p. 45: „Congreve, having no acquaintance with the Manager of the Theatre, found means to be introduced to Southerne, who recommended him to the notice and protection of Dryden.“ [1]) Danach erfolgte die Vermittlung durch Southerne. Weiter ersieht man daraus, dass Congreve sich bemühte, mit einflussreichen Persönlichkeiten bekannt zu werden, um durch deren Protection sein Stück auf die Bühne bringen zu können. Dryden gab dem Dichter alsbald Gelegenheit, unter seinen gewaltigen Fittigen den ersten Flug zu unternehmen. Er bereitete eben damals eine Übersetzung des Juvenal und des Persius vor. Fünf der Satiren des ersteren nahm er auf sich, die anderen vertheilte er unter seine Freunde (zwei an Nahum Tate, eine an Creech, je eine an jeden seiner Söhne, eine an den jungen George Stepney); Con-

---

of a less robust conscience on the reviewing side, it is our lot to have read it, without being able to praise.“

[1]) Übrigens auch in Southernes Bericht. Vgl. S. 43 dieser Schrift.

greve wurde die elfte zugewiesen. Diese Arbeit ist nicht eben besonders hervorragend, aber jedenfalls hatte der Dichter dadurch eine Probe von seinem poetischen Können gegeben. Wirklich poetischen Wert besitzt das von Congreve verfasste und der von Dryden allein besorgten Persius-Übersetzung angefügte „complimentary poem“. Der Gefeierte ist natürlich Dryden, „the great Revealer of dark Poesie“. Was an diesem Gedichte besonders wohlthätig empfunden wird, sind der Takt und die weise Mäßigung, die im schärfsten Gegensatze zu den albernen Übertreibungen der Zeit stehen. Dryden gewann den jungen Dichter alsbald lieb. Als er das ihm vorgelegte Lustspiel gelesen hatte, erklärte er: „I never saw such a first play.“ Allerdings der Umstand, dass Congreve mit den Theatereinrichtungen nicht vertraut war, machte es nothwendig, dass das Stück bühnengerecht gestaltet werde. Dryden unterzog sich im Vereine mit Southerne und Maynwaring dieser Aufgabe. Er ahnte schon damals, dass „this young William Congreve, with his one unpolished play in his pocket, was the coming man,“[1]) und setzte die Annahme des Stückes am „Drury Lane“-Theater durch; ja, „Thomas Davenant, the manager of that house, gave Congreve six months before the performance of his piece the then unprecedented privilege, to a new writer, of a free entrance to the theatre.“[2]) Im Jänner 1693 fand die erste Aufführung statt. Der Erfolg war ein beispielloser: mit einem Schlage war Congreve der gefeiertste Dichter seiner Zeit. Wir haben diese Einzelheiten über das erste Stück des Dichters in der biographischen Skizze nur deshalb angeführt, weil sie für die weitere Lebensgestaltung Congreves von größter Wichtigkeit sind; eigentlich gehören sie zum zweiten Theil dieser Arbeit, zur Besprechung und Würdigung seiner Lustspiele.

„Few plays have ever been so beneficial to the writer; for it procured him the patronage of Halifax, who immediately made him one of the commissioners for licensing coaches, and soon after gave him a place in the Pipe-office, and another in the Custom, of six hundred pounds

---

[1]) Gosse, S. 31.
[2]) Gosse, S. 33.

a year", so berichtet Johnson. Das ist auch die allgemeine Annahme gewesen, aber schon Leigh Hunt spricht sich gegen die Richtigkeit dieses aus der „Biographia Britannica" genommenen Berichtes aus, und Gosse beweist dessen Unrichtigkeit. Halifax — Charles Montague wurde nämlich im Jahre 1700 Lord Halifax — soll dem Dichter unmittelbar nach der ersten Aufführung des „Old Bachelor" die Stelle eines „commissioner for licensing hackney-coaches" verliehen haben. Nun aber wurde Montague erst im Sommer 1694 „Chancellor of the Exchequer", konnte also früher überhaupt keine Stellen vergeben. Ferner ist in der Widmung des „Double-Dealer" an Lord Halifax keine Anspielung auf materielle Wohlthaten enthalten; endlich lesen wir in einem Gedichte Swifts:

> „Thus Congreve spent in writing plays,
> And one poor office, half his days; etc.
> And crazy Congreve scarce could spare
> A shilling to discharge his chair."

Dies sind die Argumente Gosses.

Dazu hätte er noch die an einer anderen Stelle seines Werkes in anderem Zusammenhange gebrachte Notiz des Narcissus Luttrel vom 30. Mai 1695 anführen sollen, welche besagt, dass „Mr. Charnock Heron, Mr. Clarck and Mr. Congreve, the poet, are made commissioners of the hackney-coaches in the place of Mr. Ashurst, Mr. Overbury and Mr. Isham, who resigned". Daraus ergibt sich, dass Congreve die erste Stelle erst am 30. Mai 1695 erhielt. Die anderen aber, wenn überhaupt, erhielt er erst etwa um 1700.[1]) Überhaupt ist es ein Märchen, wenn man von Congreve stets als von einem mit irdischen Glücksgütern reichgesegneten Manne spricht, wie besonders Thackeray in seinen „Lectures on English Humourists". Gewiss war er von Haus aus nicht mittellos; auch seine Werke mögen ihm ein hübsches Geld getragen haben, aber das lockere Leben, welches er führte, verschlang sehr viel, und so erscheint es nicht unglaubwürdig, dass er sich sehr oft in Geldverlegenheit befunden habe, und dass er schon aus finanziellen Rücksichten danach streben musste, ein oder mehrere einträgliche Ämter zu erlangen.

[1]) Vgl. in Swifts Gedicht: „And one poor office, half his days;"

Im November 1693 wurde sein zweites Stück „The Double Dealer" am selben Theater aufgeführt. Die Aufnahme dieses Lustspieles war jedoch im allgemeinen eine ungünstige, was den überaus empfindlichen Dichter nicht wenig ärgerte. Gerade dieses Stück hat eine sehr bewegte äußere Geschichte, darüber Näheres im zweiten Theile. Das Jahr 1694 „is almost a blank in the history of our poet". Die Königin Marie, die Protectorin unseres Dichters, starb am 28. December, und bald darauf schied der Erzbischof von Canterbury aus dem Leben, zwei Todesfälle, die den Dichtern Anlass boten, ihre Trauer in schwulstigen Strophen austönen zu lassen. Congreve veröffentlichte am 28. Jänner 1695 ein elegisches Pastorale „The Mourning Muse of Alexis", für welches er auf königlichen Befehl 100 Pfund ausbezahlt erhielt. Literarisches Interesse hat das Gedicht absolut keines, höchstens könnte es als trauriges Beispiel dafür dienen, wie die damals moderne überschwengliche, gezierte und schwulstige Art der Trauerlyrik sogar einen so witzigen und nach dem Realismus strebenden Dichter wie Congreve unausstehlich machen kann. Das Urtheil De Grisys „sensible et presque touchant" steht ganz vereinzelt da. Wichtiger ist der Londoner Theaterstreit im Jahre 1694 und 1695. Ohne hier schon auf eine genaue Besprechung desselben einzugehen, erwähnen wir nur, dass im „Drury Lane"-Theater, damals dem einzigen, Streitigkeiten zwischen den „Patentees" und den Schauspielern ausbrachen, was eine Spaltung und die Begründung eines neuen Theaters „within the walls of the tennis-court of Lincoln's Inn Fields" zur Folge hatte. Congreve hatte sein drittes Stück „Love for Love", welches im Jahre 1694 beendet worden war, bereits im alten Theater bei den „Patentees" eingereicht, und dasselbe war angenommen worden. Vorsichtigerweise unterzeichnete der Dichter jedoch das bindende Schriftstück nicht, bevor der inzwischen ausgebrochene Theaterstreit sich entschieden hatte. Als er sah, dass die besseren Schauspieler und damit auch die Gunst des Publicums auf Seiten des neuen Theaters war, entschied er sich für dieses. Ja er wurde sogar Antheilhaber an dem Gewinne, wogegen er sich verpflichtete, nur für dieses Theater, und zwar jährlich ein Stück, zu schreiben, wenn es seine Gesundheit gestatte. „Love for Love"

wurde mit großartigem Erfolge aufgeführt. Der Dichter kam seinem Versprechen nicht nach; im Jahre 1695 arbeitete er an seiner einzigen Tragödie „The Mourning Bride“. Auch beschäftigte er sich mit theoretischen Untersuchungen über das Wesen des „Humour“ im Lustspiel. Dieser Essay ist uns erhalten, und zwar durch Dennis, einen unbedeutenden Dichter und Freund Congreves, welchem dieser ihn zugeschickt hatte. Der interessante Inhalt wird im zweiten Theile besprochen. Schon im vorerwähnten Theatervertrage kommt eine Clausel vor, welche darauf schließen lässt, dass der Dichter, obwohl erst 25 Jahre alt, doch nicht mehr gesund war. Das wilde, unregelmäßige Genussleben hatte seine Gesundheit untergraben, er musste zum Curgebrauch nach den Tunbridge Wells. Durch den Aufenthalt daselbst wieder gestärkt, konnte er nach seiner Rückkehr umso intensiver an seiner Tragödie arbeiten, daneben veröffentlichte er eine sogenannte pindarische Ode an den König anlässlich der Einnahme von Namur, eines jener formlosen, ungeheuerlichen Producte, die seit Cowley in England als „Pindarics“ berühmt waren, ein Unding, dem später Congreve selbst durch seine theoretischen Auseinandersetzungen über das wahre Wesen der pindarischen Ode und durch sein Beispiel ein Ende zu machen suchte. „Oroonoko“, eine romantische Tragödie seines Freundes Southerne, sowie „The Husband his own Cuckold“, das einzige Lustspiel von Drydens Sohne John, versah er mit einem Epilog, resp. Prolog. Im Februar des Jahres 1697 wurde endlich die „Mourning Bride“ im „Lincoln's Inn Fields“-Theater aufgeführt. Für uns ist es kaum fasslich, dass dieses Stück mehr Beifall finden konnte, als alle Lustspiele Congreves; wir können es kaum begreifen, wie diese Tragödie „a stock piece for nearly a century“ bleiben konnte.

Lessing sagte darüber: „Das einzige Trauerspiel, welches er geschrieben, zeigt, dass das Tragische seine Sache ganz und gar nicht gewesen.“ Wie damals eine „gute“ Tragödie beschaffen sein musste, ist ja bekannt. Dryden war der Begründer der „heroic plays“ geworden, jener Zwittergattung, die, ausgehend von den classischen Tragödien der Franzosen, denn doch auf das reiche und bewegte dramatische Leben in den Shakespeare-Stücken nicht

verzichten wollte und neben heroischem Säbelrasseln, Schlachtenlärm und Kampfestosen, neben Mord- und Greuelthaten der schrecklichsten Art in sentimental-weinerlichem, nach französischem Muster gedrechseltem und geschraubtem Redeschwall unmögliche Tugenden und Edelthaten vorführte, kurz unnatürlich in allem und jedem, noch ärger als die französischen Stücke, weil eine unmögliche Vereinigung von zwei ganz disparaten Richtungen versucht wurde. „Was dem unbefangenen Auge nur als ein leeres Spectakelstück der schlechtesten Sorte erscheint," sagt Hettner, S. 88, „das erschien dem Dichter als die geforderte Ausgleichung und Versöhnung der französischen und altenglischen Tragik. Mit den gereimten Versen und den heroischen Stoffen meinte er Corneille, mit den Geistererscheinungen und dem Schlachtentrubel Shakespeare befriedigt zu haben." Die gereimten Verse gab Dryden allerdings später auf, wie er auch in anderer Beziehung in seiner Schrift „On the Grounds of Criticism in Tragedy" viel vernünftigere Ansichten aussprach als in den früheren Abhandlungen über die „Dramatic Poesy" und über die „Heroic Plays". „Früher war die Parole Reim und Phantastik gewesen, jetzt ist sie Reimlosigkeit, naturwirkliche Lebendigkeit der Charakteristik und ein regelmäßiger und einfach ruhiger Gang der Handlung."[1]) Wie sehr sich aber auch Dryden nunmehr in der Theorie Shakespeare nähert, in der Praxis kommt er über eine gekünstelte Regelmäßigkeit, über unwahre Sentimentalität, kurz über die Requisite der französischen „Tragédie classique" niemals hinaus, höchstens die Überreste des alten Theaters: „Schlachtentrubel und Geistererscheinungen", verschwinden allmählich aus seinen Stücken. In diese Tradition tritt der Tragödiendichter Congreve. Der Inhalt seiner „Mourning Bride", deren Handlung natürlich nach dem französischen Grundsatz der „idealen Ferne" nicht in England, sondern in Granada um das Jahr 1450 spielt, ist kurz folgender: Almeria, die Tochter Manuels, des Königs von Granada, war früher mit Alphonso, dem Königssohne von Valencia, vermählt worden. Der junge Gatte ertrank aber angeblich am Hochzeitstage. Der Vater

---

[1]) Hettner, S. 93.

Alphonsos, durch die Laune des Kriegsgottes später in die Gefangenschaft Manuels gerathen, ist eben als Gefangener in Granada gestorben. Bei dem Andenken an den tief betrauerten Schwiegervater schwört Almeria, ihrem Gatten treu zu bleiben und Garcia, den Sohn von ihres Vaters Günstling Gonzales, nicht zu heiraten, obwohl sie weiß, dass es ihr Vater wünscht. Dieser ist inzwischen von einem siegreichen Feldzuge zurückgekehrt und hat interessante Gefangene mitgebracht. Die schöne Zara liebt er, seit er sie zuerst gesehen, sie aber glüht für Osmyn, den zweiten Gefangenen. Derselbe ist in Wirklichkeit der todtgeglaubte Alphonso, als welcher er auch von Almeria im Grabgewölbe seines Vaters erkannt wird. Sein Freund Heli steht ihnen als Helfer zur Seite. Sie werden aber von Zara erspäht, diese ist eifersüchtig auf ihre Nebenbuhlerin und schwört, sich an beiden zu rächen. Der König lässt, um sich ihr gefällig zu erweisen, Osmyn ins Gefängnis führen. Da erhält dieser nun den Besuch Zaras und später Almerias. Jene will ihn zuerst befreien, als sie aber von dem zweiten Besuch erfährt, erwacht ihre Eifersucht wieder, und wuthschäumend kündigt sie ihm seinen Tod an, denn

> „Heaven has no rage like love to hatred turned
> Nor hell a fury like a woman scorned."

Außerdem wird von Valencia aus eine Bewegung zur Befreiung von Osmyn und Heli eingeleitet. Zara, von Liebe und Eifersucht bald hieher, bald dorthin gezerrt, gibt dem Könige allerhand confuse und einander widersprechende Rathschläge, schließlich soll Alphonso doch getödtet werden, aber an einem anderen Orte. Der König bleibt in dessen Kleidung im Kerker, wohin Almeria kommen soll. Er will nämlich erfahren, ob das wahr sei, was Almeria ihm vorher in der Meinung, alles sei verrathen, eröffnet hat, nämlich dass sie den Gefangenen liebe. Unterdes wird der Aufstand immer drohender; Gonzales, der von der Überführung des gefangenen Alphonso und der Verkleidung des Königs nichts weiß, will dem Aufruhr ein Ende machen, indem er die Ursache desselben, Osmyn-Alphonso, tödtet; er tödtet natürlich den König. Zara kommt hinein und nimmt Gift, als sie den Mann, den sie für den Geliebten hält, todt sieht; Almeria entgeht demselben Schicksale nur

durch das Erscheinen des wahren Alphonso, und nun wird zum Schluss fröhliche Hochzeit gefeiert.

Das ist also, wie man sieht, ein ganz gewöhnliches Intriguenstück mit allen möglichen Unwahrscheinlichkeiten. Es hat wohl manche schöne Stellen aufzuweisen, wenn auch die von Johnson citierte dessen übertriebenes Lob nicht verdient, aber im allgemeinen ist auch die Sprache nicht natürlich, sondern geschraubt, pathetisch und hochtrabend. Weiter ist der glückliche Ausgang dieser „Tragödie“ anzumerken. Dem Stücke geht eine Apotheose des Dichters von Rich. Steele als Prolog voraus. Diese Tragödie galt als „fashionable tragedy of its age“ und stand allgemein im höchsten Ansehen. Wir haben sie darum eingehender betrachtet.

Am 4. Mai 1697 wurde Congreve noch „commissioner for hawkers (Zeitungsausträger) and pedlars“; im selben Jahre schrieb er einige wenig bedeutende Gedichte (The Birth of the Muse), dann trat jenes Ereignis ein, das für Congreve nicht allein, sondern für die ganze dramatische Literatur von epochaler Bedeutung werden sollte, nämlich J. Collier trat mit seiner Schrift gegen die Unmoralität der Bühne auf. Dass das englische Lustspiel einen Grad von Zügellosigkeit und Frechheit erreicht hatte, der kaum anderswo früher oder später anzutreffen ist, dass es mit Hintansetzung aller Moral für die zügellosen Helden und Heldinnen der freien und gemeinsinnlichen Liebe mit unverkennbarer Parteinahme eintrat, während der geprellte Ehemann, der oder die an alten, zopfigen Tugendbegriffen Hängende dem Gelächter preisgegeben wurde, dass endlich die Sprache in diesen Lustspielen nicht etwa bloß derb, — das ist sie ja auch oft bei Shakespeare — sondern geradezu roh und ordinär war, nicht einmal jenes gewisse äußere Decorum wahrend, welches die ärgsten französischen Ehebruchsdramen „auszeichnet“, das alles muss im allgemeinen zugegeben werden, und Jeremy Collier war nicht der erste, der darauf hinwies. Er war jedoch der erste, der zu dieser schwierigen Aufgabe die erforderlichen Eigenschaften mitbrachte: er war ein überzeugter Gegner der damaligen Bühnenzustände, aber durchaus kein zelotischer Feind des Theaters überhaupt, eine lebhafte Kampfnatur, wuchtig im Angriffe, Meister in der Kunst der Polemik, zäh und con-

sequent in der Durchführung seiner Absichten, ein unerschrockener und unbeugsamer Charakter. Im März 1698 erschien sein Werk „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument". Congreve war darin gewaltig zerzaust worden. Ein Jahr lang sprach und schrieb man in London über nichts anderes als über dieses Thema. Pro und contra wurden alle möglichen Argumente beigebracht. (Näheres darüber im zweiten Theile nach Gosses sehr ausführlichem Berichte.) Die angegriffenen Dichter, Dennis, Filmer, Vanbrugh, vielleicht auch Wycherley, vertheidigten sich; Dryden schwieg. Congreve, der Beherrscher der Bühne, auf den alles mit Spannung blickte, gieng nur gezwungen und mit Widerwillen an die Abwehr und war dann in seinen vier Monate nach dem „Short View" erschienenen „Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Quotations" so grob, er gieng so übermäßig weit in der Vertheidigung, dass er sich blamierte und der Sache unendlich schadete. Ein Compromiss zwischen den gegnerischen Ansichten, die ja beide einseitig waren, hätte das englische Lustspiel erhalten und beleben können, Congreves ungeschickte Vertheidigung erleichterte einer Partei den Sieg, unter deren Ägide überhaupt kein Lustspiel, ja kein Theater gedeihen kann. So ist der große Lustspieldichter wie durch eine Ironie des Schicksals zugleich mit einer der Todtengräber des englischen Lustspiels geworden. Persönlich war der Dichter tief gekränkt durch diesen und andere heftige Angriffe. Noch unangenehmer musste es ihn berühren, als er sah, dass Collier auch auf das Theaterpublicum stark einwirkte. Er als einer der Theilhaber und, wie es scheint, „manager" des „Lincoln's Inn Fields"-Theaters musste im Namen des Königs die Schauspieler auffordern, ungeziemende Ausdrücke auf der Bühne nicht zu gebrauchen, er musste den „Double Dealer" in revidierter Form auf die Bretter bringen. Dazu kam wiederum eine Verschlechterung seines Gesundheitszustandes; im November musste er die Bäder von Barnet besuchen, um sich von seiner Gicht etwas Ruhe zu verschaffen. Er war also durch und durch verbittert und vergrämt. In dieser Stimmung schrieb er sein letztes, von vielen und von ihm selbst für sein

bestes gehaltenes Lustspiel „The Way of the World“, welches in der ersten Woche des März 1700 aufgeführt wurde. Das Stück erzielte nur geringen Beifall, und das soll — so erzählt eine ganz uncontrolierbare und sehr unwahrscheinliche Tradition — den Dichter so sehr in Wuth gebracht haben, dass er auf die Bühne stürzte und das Publicum wegen seines geringen Verständnisses und seiner Apathie gehörig ausmachte. Dabei soll er gesagt haben, er sei entschlossen, sich dem Urtheile eines unwissenden Publicums nicht mehr auszusetzen. Ob er diese Äußerung gethan hat, wissen wir nicht; wenn es wirklich der Fall war, dann hat er Wort gehalten. Er hat kein Lustspiel mehr geschrieben, er lebte überhaupt von der Zeit an fern von dem literarischen Treiben, er wollte nur als „gentleman“, nicht als Dichter gelten.[1])

Mit dem alten Dryden, an dessen Leichenbegängnis im Mai 1700 sich auch Congreve betheiligte, begrub man zugleich den Dichter Congreve. Was er nachher noch geleistet während der 29 Jahre, die er unter körperlichen Leiden mannigfacher Art noch dahinbrachte, ist kaum nennenswert. Seine dichterische Thätigkeit fällt in die Zeit von 1693 bis 1700: als junger Mann zwischen 23 und 30 Jahren hat er sich den Dichterkranz verdient. Man muss zugeben, dass ein so rasches Steigen und ein so plötzliches Versinken in der Literaturgeschichte zu den Seltenheiten gehören. „Two kinds of ambition early took possession of his mind ... he longed to be a great writer. He longed to be a man of fashion,“ sagt Macaulay (Com. Dram. etc., p. 179). Im Jahre 1700 gewinnt der „man of fashion“ entschieden das Übergewicht. Was seither im Leben Congreves sich Nennenswertes ereignet hat, lässt sich kurz zusammenfassen, erstens weil ja das Leben, das er jetzt führte, naturgemäß an äußeren Geschehnissen nicht reich sein konnte, zweitens aber, weil wir über diese Zeit nur mangelhaft unterrichtet sind.

Die einzige Auslandsreise, die er je gemacht hat, nämlich Dover—Calais—St.-Omer—Brüssel—Antwerpen—Gel-

[1]) Als ihn nämlich Voltaire wenige Jahre vor seinem Tode besuchte, soll er ihm dies gesagt haben, worauf Voltaire erwiderte, er hätte ihn gar nicht besucht, wenn er nichts anderes wäre als ein „gentleman“.

dern—Rotterdam (dies die bekannten Stationen) fällt in den Herbst des Jahres 1700. Über seine weiteren Lebensumstände geben allerdings nur spärliche Auskunft die sogenannten Keally-Briefe, eine Sammlung von 43 Briefen Congreves an seinen irischen Freund Josef Keally (1700 bis 1712), und später Swifts „Journal to Stella".

Im März 1701 schrieb Congreve ein Maskenspiel „The Judgment of Paris" als Text für vier Componisten, die ihre Kunst daran versuchen sollten. (Es war nämlich ein Musikpreis für den besten Componisten ausgesetzt worden.) Die Compositionen wurden im „Dorset Garden"-Theater an vier aufeinanderfolgenden Tagen aufgeführt, und John Eccles trug den Preis davon. Der Wert des Librettos wird am besten mit Gosse ausgedrückt durch die Worte: „A poor threadbare stuff".

Eine der hübschesten, weil durch wahres Gefühl belebten lyrischen Dichtungen Congreves, ist seine Cäcilien-Ode, die für den 22. November 1701 geschrieben wurde. Die große Zahl der Cäcilien-Oden in der englischen Literatur besonders aus dieser Zeit erklärt sich daraus, dass von 1687 bis 1703 alljährlich und späterhin auch noch gelegentlich am Tage dieser Schutzpatronin der Musik musikalische Unterhaltungen veranstaltet wurden, für welche ein dazu ausersehener Dichter die Ode schrieb. Im Februar 1704 ist Congreve in Gemeinschaft mit Vanbrugh, und Walsh beschäftigt, Molières „Monsieur de Pourceaugnac" zu übersetzen, respective zu bearbeiten. Das Ganze scheint auf eine Persiflage angelegt gewesen zu sein, worauf auch der Nebentitel „Squire Trelooby" hindeutet, doch wissen wir darüber nichts Näheres. Das Stück ist erhalten und wurde auch aufgeführt. Aus diesem Jahre wissen wir nur noch, dass er ins Bad nach Bath reisen musste. Im folgenden Jahre eröffnete Vanbrugh das neue Haymarket Theatre oder eigentlich „Queen's Theatre in the Haymarket" unter der gemeinsamen Direction von Congreve und Vanbrugh. Damals war jener wohl nicht mehr „manager" des Lincoln's Inn Fields-Theaters. („Vanbrugh had become manager of L. J. F. Th. in the winter of 1704," sagt Gosse, S. 133.)

Aber auch die Stelle im Haymarket Theater scheint er noch im Jahre 1705 niedergelegt zu haben, wie er denn

in diesem Jahre alle seine Beziehungen zum Theater löste. Der Grund dazu war sein schlechter Gesundheitszustand. Die Gicht hatte nämlich sein ganzes „System“ ergriffen und begann nunmehr sogar sein Augenlicht zu trüben. Dafür bekam er im December 1705 einen sehr einträglichen Posten zu seinem früheren, nämlich den eines „Commissioner of Wine Licenses“. Nun erst war Congreve ein gut situierter Mann.

Von den Gelegenheitsgedichten dieses Jahres ist das eine: „The Tears of Amaryllis“, ein Idyll auf den Tod des Marquis von Blandford, poetisch völlig wertlos mit seiner allegorisierenden Rococo-Landschaftsmalerei, seinen affectierten und übertriebenen Gefühlsergüssen, kurz mit der ganzen Unnatur gelehrter Lyrik, während das andere, eine Ode „On Mrs. Arabella Hunt Singing“, wenigstens in der Schilderung der Wirkung und Kraft der Musik glücklich und wirkungsvoll ist. In Bezug auf die Form ist diese letzte Dichtung noch das, was die Engländer „a Pindaric“ nannten. „Das Charakteristische der Cowley'schen Nachdichtungen und Nachahmungen der Oden Pindars besteht darin,“ sagt Schipper in seinem „Grundriss der englischen Metrik“, S. 368, „dass er, soweit es sich um den Inhalt derselben handelt, diesen nur in ganz allgemeiner Weise . . . wiedergab, hinsichtlich der Form aber die im Original vorliegende strophische Gliederung jener Gedichte, wonach zwei einander gleiche Strophengebilde, die Strophe und die Gegenstrophe, nebst einer von diesen im Bau abweichenden sogenannten Epode, in dieser Reihenfolge von Anfang bis zu Ende der Ode wiederkehren, in keiner Hinsicht von ihm befolgt oder auch nur nachgeahmt wurde.“ Schon im folgenden Jahre erkannte der jetzt ganz seinen Freunden und Büchern lebende Congreve nach eingehender Beschäftigung mit dem griechischen Odendichter, wie oberflächlich Cowley die Alten studiert hatte. Er erkannte, dass die Ode keineswegs so formlos sei, wie man bisher angenommen hatte, und entwickelte in einem kurzen, aber lichtvollen Discurse, der einer Pindarischen Ode an die Königin vorangieng, die richtigen Ansichten über die gesetzmäßige Form dieser lyrischen Dichtungsart. Diesen Essay könnte man seine einzige verdienstliche That auf

dem Gebiete der Lyrik nennen. Alsbald verschwanden diese „horrid or ridiculous caricatures“ aus der englischen Dichtung, oder sie gaben sich wenigstens nicht mehr für „regular Pindarics“. Was Congreve selbst als Dichter von regelmäßigen Oden geleistet hat, — seine früheren „Pindarics“ waren formlose Schöpfungen nach Cowley — ist ganz unbedeutend. Gosse will allerdings in William Collins Oden den Einfluss der Congreveschen „Pindarics“ von 1706 „To Queen Mary“ und „To Godolphin“ gefunden haben. Im Jahre 1707 verlor Congreve seine Stelle als „Commissioner of Hackney Coaches“, fand aber im folgenden Jahre Ersatz durch eine Erbschaft von 1000 Pfund. Mit seiner Gesundheit gieng es immer schlechter: am 26. October 1710 schreibt Swift an Stella: „I was to-day to visit Congreve, who is almost blind with cataracts growing on his eyes; and his case is, that he must wait two or three years, until the cataracts are riper, and till he is quite up, and then he must have them couched; and besides he is never rid of the gout, yet he looks young and fresh, and is as cheerful as ever.“ Congreve ist also krank, dabei aber lustig und guter Dinge und treibt sich in Cafés mit seinen Freunden herum. Und deren hatte er nicht wenige; er war nach den übereinstimmenden Berichten aller nicht nur ein ausnehmend liebenswürdiger und angenehmer Gesellschafter, sondern auch ein warmherziger, liebevoller und ergebener Freund. Ein Beweis dafür ist der Umstand, dass er seit seinem Bekanntwerden in London mit allen literarischen Größen, ob sie nun alt oder jung, ob Whigs oder Tories, ob Anhänger oder Gegner seiner künstlerischen Meinungen waren, stets auf dem besten Fuße stand, dass seine freundschaftlichen Beziehungen niemals irgend eine Trübung erfuhren, dass er gleich befreundet war mit Männern, die einander gegenseitig spinnefeind waren. Dryden, Southerne, Swift, Vanbrugh, Walsh, Addison, Steele, Prior, Rowe, Pope u. a. waren theils zugleich, theils nacheinander seine Freunde.

Im December 1710 erschien die erste Ausgabe seiner Werke, die Tonson in drei Bänden veröffentlichte. Bei dieser Gelegenheit seien die wichtigsten Ausgaben der Gesammtwerke oder der dramatischen Dichtungen Congreves in chronologischer Folge angeführt. Bis zum Jahre 1774 er-

schienen sieben Gesammtausgaben, fünf in London (1710, 1719–1720, 1730, 1753, 1774), eine in Dublin (1773) und eine in Birmingham (1761). In Dublin erschienen in den Jahren 1729—1731 die Dramen, 1773 erschien eine Ausgabe derselben in London, welche dadurch wichtig ist, dass darin die Abhandlung Congreves über den Humor in der Komödie und die sehr seltenen, aber für die Chronologie der Stücke wichtigen „Amendments etc.“ abgedruckt sind. Am bekanntesten ist die Ausgabe der Dramen von Leigh Hunt (zugleich mit denen von Wycherley, Vanbrugh und Farquhar), London 1849, auf deren wertvolle Einleitung wir bereits hingewiesen haben. In neuester Zeit (1887) wurden in der bestbekannten „Mermaid Series“ die Dramen unseres Dichters von Alexander Charles Ewald herausgegeben. Uns lagen ein Londoner Text aus dem Jahre 1753 und der von Leigh Hunt vor. In zahlreichen Ausgaben wurden überdies einzelne Dramen veröffentlicht.

In der ersten Gesammtausgabe finden wir zum erstenmale eine dreiactige Oper „Semele“, „a long-drawn insipidity“.[1]) Ob sie jemals aufgeführt wurde, wissen wir nicht, jedenfalls nicht, als sie veröffentlicht wurde. (John Eccles und später Händel haben die Musik dazu geschrieben.) Im Jahre 1711 schrieb Congreve den einzigen von ihm herrührenden Artikel im „Tatler“ zu Gunsten eines jungen Mannes, namens Harrison, von dem sich Swift viel versprach. Der Beitrag war nach Gosse, S. 163 eine kleine heraldische Geschichte. Um diese Zeit erfolgte der Sturz der whigistischen Partei, als deren Anhänger Congreve zu betrachten ist. Sein Gönner Lord Halifax verschwand damit ebenfalls von der politischen Bildfläche, aber nicht ohne für den von ihm stets begünstigten Dichter vorher bei den neuen Machthabern ein gutes Wort eingelegt zu haben. Nun hatte sich Congreve in politischer Beziehung niemals zu weit vorgewagt, er war ein ruhiger und gemäßigter Mann, daher behielt er auch unter den Tories seine Stellen. Bekannt ist die überall citierte Antwort Harleys auf Halifax' Verwendung:

> „Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni
> Nec tam aversos equos Tyria sol jungit ab urbe.“ (Virgil.)

---

[1]) Gosse, S. 162.

Als seine Freunde, die Whigs, im Jahre 1714 wieder zur Macht gelangten, gab er seine Stelle bei den „Wine Licenses“ auf, erhielt aber dafür die viel einträglichere eines „Searcher of the Customs“ und im nächsten Jahre überdies die eines „Secretary of Jamaica“. Nun hatte er ein wirklich reiches Einkommen, denn diese Stellen allein trugen jährlich 1200 Pfund. Im Mai 1716 starb sein alter Gönner Lord Halifax. Im Jahre 1717 gab Congreve dem Advocaten Giles Jacob einige Notizen über sein Leben, welche dieser in sein „Poetical Register“ aufgenommen hat. Diese dürftigen und ungenauen Notizen bilden den Kern aller folgenden Biographien. Ein Beweis der Achtung, deren sich Congreve erfreute, liegt darin, dass ihm Pope im Jahre 1720 seine Iliade dedicierte, wobei nachtragsweise zu erwähnen ist, dass Congreve im Jahre 1793, gleich nach seiner Bekanntschaft mit Dryden, auf des letzteren dringenden Wunsch hin sich an eine Übersetzung der Iliade machte, jedoch nur die Klage Priams an der Leiche Hektors zustande brachte. Voltaire besuchte den berühmten Lustspieldichter. Aber alle Anerkennung der Welt, alle Liebe und Freundschaft, die ihm von den verschiedensten Seiten entgegengebracht wurde, vermochte das Umsichgreifen der verheerenden Krankheit nicht aufzuhalten. Ein letztes Aufflackern seines Dichtergeistes ist die „Epistle to Lord Cobham (Richard Temple)“, die erst 1730 veröffentlicht wurde.

Er fand treue Pflege im Hause der Herzogin von Marlborough, über deren Verhältnis zu ihm noch gelegentlich seines Testamentes zu sprechen sein wird; ja, sie begleitete ihn sogar im Frühling 1728 nach Bath, zugleich mit Gay, welcher den ganzen Sommer und Herbst hindurch an der Seite des Kranken weilte und zahlreiche Bulletins über dessen Befinden an Pope und Swift sandte. Als Congreve endlich im Spätherbste zurückkehrte, begegnete ihm auf der Rückreise ein Unfall, der seine Auflösung noch beschleunigte. Er wurde nämlich vom Wagen geschleudert und erlitt innerliche Verletzungen. Von nun an klagte er fortwährend über Seitenschmerzen und starb endlich am 19. Jänner 1729 um 5 Uhr morgens an einem Sonntag. Das Leichenbegängnis am folgenden Sonntag war äußerst

prunkvoll und feierlich. Das Leichentuch wurde gehalten vom Herzog von Bridgewater, dem Grafen von Godolphin (dem Gatten der Herzogin von Marlborough, welche das Leichenbegängnis veranstaltete), Lord Cobham und Lord Wilmington. Er wurde in „Westminster Abbey“ beigesetzt, wo die Herzogin von Marlborough ihm ein Denkmal errichten ließ.

Die Inschrift auf dem Grabdenkmal ist folgende:

„Mr. William Congreve died Jan. the 19 th, 1728 (old style), aged fifty-six (unrichtig!) and was buried near this place; to whose most valuable memory this monument is set up by Henrietta, Duchess of Marlborough, as a mark how deeply she remembers the happiness and honour she enjoyed in the sincere friendship of so worthy and honest a man, whose virtue, candour, and wit gained him the love and esteem of the present age, and whose writings will be the admiration of the future.“

Als ein schöner Nachruf an den verstorbenen Freund seien hier Swifts Worte wiedergegeben:

„This renews the grief for the death of our friend Mr. Congreve, whom I loved from my youth, and who, surely, beside his other talents, was a very agreeable companion. He had the misfortune to squander away a very good constitution in his younger days; and I think a man of sense and merit like him is bound in conscience to preserve his health for the sake of his friends, as well as of himself. Upon his own account I could not much desire the continuance of his life, under so much pain and so many infirmities. Years have not yet hardened me, and I have an addition of weight on my spirits since we lost him, though I saw him seldom, and possibly, if he had lived on, should never have seen him more.“

In seinem Testamente, welches Congreve in richtiger Erkenntnis seines hoffnungslosen Zustandes schon am 26. Februar 1725 aufsetzte, machte er zur Universalerbin seines Vermögens die schon mehrmals erwähnte Herzogin Henriette von Marlborough, während er der berühmten Schauspielerin Mrs. Bracegirdle nur 200 Pfund vermachte, wahrlich sehr wenig, wenn man damit vergleicht, was er im ganzen hinterlassen hat, nämlich 10.000 Pfund. Weitere 200 Pfund

vermachte er einer Mrs. Jellat. Diese Testamentsbestimmungen sind von allen Biographen in scharfer Weise glossiert worden; Johnson meint, er hätte das Geld seiner Familie hinterlassen sollen, welche damals in großer Noth war; Leigh Hunt and Young plaidieren für Mrs. Bracegirdle: darin stimmen aber alle überein, dass die Herzogin von Marlborough dieses Geld am allerwenigsten brauchte. Wenn Leigh Hunt sagt, der Dichter habe damit „all the dinners he had eaten and the wine he had drunk at her expense" bezahlen wollen, so kann das nur als schlechter, geschmackloser Witz, nicht aber als ernste Begründung eines so auffallenden Schrittes betrachtet werden. Bei dieser Gelegenheit ist es gewiss nicht unpassend, die Beziehungen unseres Dichters zu den Frauen näher zu prüfen. Zeitlebens ist er Junggeselle geblieben, aber zeitlebens hat er auch die Gunst der Frauen genossen, wie selten ein anderer. Wir wissen über die Jahre, während welcher er als gesunder, kräftiger und lebensfroher junger Mann das Leben genoss und als glänzendes Gestirn am Himmel der Komödiendichtung strahlte, fast nichts, was sich auf seine Liebesaffairen bezieht; wir werden aber darum nicht zweifeln, dass er damals, ein leichtlebiger Schmetterling, von Blume zu Blume flatterte und ihm Liebesglück in reichstem Maße zutheil wurde. Ein tieferes Gefühl, eine leidenschaftliche Liebe werden wir in all diesen schnell geknüpften und ebenso schnell wieder gelösten Verbindungen nicht suchen dürfen. Nur zwei Frauen spielen in seinem Leben und in der Geschichte seines Herzens eine bedeutendere Rolle, Mrs. Bracegirdle und Henriette von Marlborough. Man spricht unserem Dichter gemeiniglich Tiefe und Wärme des Gefühls ab, und doch wird es einem schwer, ihn für einen gefühllosen „wit" zu halten, wenn man liest, wie er Jahre lang in trautem Verkehr mit der gefeierten Bühnenkünstlerin stand, die, wenn auch gerade keine Schönheit, doch durch die Anmuth und Natürlichkeit ihres Wesens und dabei, was damals sehr selten anzutreffen war, durch ihre stolze und keusche Tugendhaftigkeit die ganze Londoner Lebewelt zu ihren allerdings nie erhörten Bewunderern zählte. Er verehrte sie wie eine Göttin, für sie schrieb er jene Mädchenrollen, die durch ihre Reinheit und Anmuth so wohlthuend von den übrigen Charakteren abstechen, in

ihr huldigte der als Wüstling verschrieene Dichter der hehren Tugend des Weibes. Wie weit das Verhältnis gediehen ist, darüber gehen die Meinungen auseinander. Jedenfalls bevorzugte ihn die berühmte Schauspielerin vor allen andern, sie fand Vergnügen an seiner witzigen Unterhaltung, sie sah ihn gern bei sich, sie war von wahrer und aufrichtiger Zuneigung für ihn erfüllt.

Ob sie nur seine Freundin, ob sie ihm mehr war, ob er sie nicht gar heimlich geheiratet hat — alle diese Behauptungen kann man nämlich lesen —, kann uns ganz gleichgiltig sein; unbedingt haben wir es hier mit einer ernsteren und tieferen Neigung des Dichters zu thun. Plötzlich erfolgte ein Bruch. Dr. Young spricht sich in „Spence's Anecdotes“ sehr ungenau darüber aus:

„Congreve was very intimate for years with Mrs. Bracegirdle, and lived in the same street, his house very near hers, until his acquaintance with the young Duchess of Marlborough. He then quitted the house.“

Sollte es wirklich nur die neue Bekanntschaft mit der Herzogin gewesen sein, welche ihn seiner durch Jahre verehrten Mrs. Bracegirdle abwendig machte? Das erscheint kaum glaublich. Es muss etwas anderes zwischen den beiden Liebenden vorgefallen sein, worüber Vermuthungen zu äußern müßig wäre, da wir keine festen Anhaltspunkte haben. Wir werden vielleicht nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, er habe bei der Herzogin für den erlittenen Verlust zunächst nur Trost gesucht. Ganz eigenartig ist das Verhältnis zu dieser letzteren. Henriette war die Tochter des berühmten Generals aus dem spanischen Erbfolgekriege, des Herzogs von Marlborough, und als Erbin ihres Vaters im Besitze eines enormen Vermögens. Ihr Gatte war ein Graf Godolphin, ein ganz unbedeutender Mann, der ins Haus der Peers nur kam, um zu schlafen.[1]) Congreve wurde täglicher Gast an ihrem Tische, half bei der Leitung ihrer Concerte, wurde einmal während seiner Krankheit in ihrem Hause gepflegt, ein Jahr vor seinem Tode von ihr nach Bath begleitet, kurz, von ihrer Seite liegen alle Anzeichen dafür vor, dass sie dem körperlich gebrochenen, blinden Dichter die liebe-

[1]) Macaulay, S. 197.

volle Zärtlichkeit einer Gattin entgegenbrachte. Ja wenn man glauben darf was Davies in seinen „Dramatic Miscellanies" berichtet, nämlich dass sie nach seinem Tode eine Elfenbeinfigur, einen Automaten mit den Zügen Congreves (nach andern eine Wachsstatue in Lebensgröße), machen ließ, der in Congreves Kleidern bei Tische saß und so construiert war, dass er mechanisch nickte, wenn sie zu ihm sprach, und dessen Füße wie die des armen gichtigen Dichters in Tücher gehüllt waren, möchten wir, falls dieser Bericht auf Wahrheit beruht, dann nicht mit Thackeray (S. 60) von grenzenloser Bewunderung sprechen, nein, darin kann man nur eine krankhafte Überspanntheit erblicken. Inwieweit man unter solchen Verhältnissen von Liebenden sprechen kann, und wie man die pietäts- und rücksichtslose Äußerung der alten Herzogin Sarah auffassen soll, welche nach der Lectüre des früher citierten Epitaphs meinte: „I know not what ‚pleasure' she might have had in his company, but J am sure it was no ‚honour'," ist bei der Dürftigkeit der Quellen nicht zu entscheiden. Jedenfalls war der kranke Dichter der jungen und vornehmen Herzogin für ihre aufopfernde Liebe unendlich dankbar, — Schwerkranke sind gegen derartige Beweise der Sorgfalt und Liebe niemals unempfindlich — und wenn dies auch sein Testament nicht befriedigend erklärt, so ist doch damit wenigstens der Ansatz zu einer Erklärung gegeben. Vielleicht gehört dieses Verhältnis in die Reihe der psychopathischen Vorgänge und könnte vom Psychiater am besten erklärt werden.

Mit all seinen Fehlern und Schwächen ist Congreve gewiss eine sympathische Erscheinung; ein eleganter, witziger und geistreicher Lebemann, ein liebenswürdiger und angenehmer Gesellschafter, ein treuer, warmherziger und hingebungsvoller Freund, trotz seiner zahlreichen Galanterien auch tieferen und wahren Gefühles in der Liebe fähig, ein ruhiger und besonnener Politiker, ein tief und gründlich gebildeter „scholar", erregt er gleich bei seinem ersten Auftreten allgemeines Aufsehen. Wie er als Mensch eine sympathische und allseits beliebte Persönlichkeit war, so eroberte er sich auch als Dichter im Sturme die Sympathien und die Bewunderung aller und galt im jugendlichen Alter von 25 Jahren schon als Herr und Meister im Reiche der

Dichtkunst. Wenn nun auch dieses Lob übertrieben war, da er, wie wir gesehen haben, als Tragödiendichter in den ausgetretenen Geleisen des „heroic play“ in der alten Weise forttrottet und als Lyriker nur selten wahre Herzenstöne hören lässt, wenn er auch über keine gewaltige Phantasie verfügt und von tiefer Leidenschaft in seinen Werken wenig zu spüren ist, so ist er doch einer der größten Lustspieldichter der Engländer, ja vielleicht nächst Shakespeare der größte. Als solchen wollen wir ihn im II. Theile dieser Arbeit näher betrachten.

II. Theil.

William Congreve als Lustspieldichter.

Ehe noch der Einfluss der Renaissance sich in England geltend machte, blühte daselbst bereits die derbe Volkskomödie in den mit Vorliebe gespielten und mit großem Beifall aufgenommenen „Moralities" (zuerst selbständig vorkommend im Anfange der Regierung Heinrich VI. etwa um 1422)[1]) und „Interludes". Man wirft häufig diese beiden Dichtungsgattungen durcheinander, ja, nach manchen Literarhistorikern[2]) sind „Morality" und „Interlude" nur verschiedene Bezeichnungen für dieselbe Sache. Wenn sich nun auch in manchen Fällen keine strenge Unterscheidung durchführen lässt, so können doch nur eigentlich die „Interludes", welche den französischen „Sottisen" und „Farcen" (Entremets) entsprechen, als die Anfänge des englischen Lustspieles bezeichnet werden, während die „Moralities" oder „Moral Plays" im engeren Sinne mit den französischen „Moralités" zu vergleichen sind und im ganzen allegorische Darstellung mit mehr ernstem Inhalte verbinden. Die „Interludes" finden in den deutschen Fastnachtsspielen ihr Seitenstück. „Als das unterscheidende Merkmal der ‚Interludes' von den ‚Moral Plays' kann die Autonomie des komischen Elementes angesehen werden," sagt Koch, Shakespeare, S. 219. Diese Stücke sind derb und kräftig, voll sprudelnden Witzes, glücklich in der Darstellung komischer Situationen, keck und sicher in der Führung der Handlung, ohne besondere Rücksichtnahme auf Wahrscheinlichkeit und psychologische Motivierung einzig und allein bestrebt zu unterhalten, wozu die einfach kindlichen Mittel hinreichten, deren Anwendung den Besitzern von Puppentheatern heutzutage bei den Kleinen zu großartigem Erfolge verhilft. Es galt, die Schau- und Lachlust des naiven Publicums zu befriedigen,

---

[1]) Koch, Shakespeare, S. 219.
[2]) Z. B. Engel, S. 117 uff.

und das gelang, indem man den Teufel, das Laster als solches (Vice) oder einzelne Laster und Tugenden personificierte und gegeneinander agieren ließ, wobei man aber allmählich die Allegorie beiseite schob und statt der „Cowardice" z. B. deren bekannten Vertreter Thersites[1]) auf die Bühne brachte. Das ist nun ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, indem dadurch das Individuum an die Stelle der Gattung tritt und so die dürre, todte Allegorie allmählich der individualisierenden Charakterisierung der Personen weichen muss. Dadurch kommt erst warmes, frisch pulsierendes Leben auf die Bühne, dadurch, dass wir Menschen von Fleisch und Blut, mit denselben Neigungen und Leidenschaften wie wir, auf den Brettern handeln oder leiden sehen, erwacht erst das menschliche Interesse in unserer Brust. So weit waren die Engländer gekommen, als die Renaissance einsetzte. Auch diese predigte den Individualismus, die Bethätigung und freie Entwicklung des eigenen Ich, und wollte die vielhundertjährigen Bande zerreißen, welche die Menschheit des Mittelalters beengt hatten. So treffen das englische Lustspiel und die Renaissancebestrebungen gerade an einem sehr wichtigen Punkte zusammen, wobei allerdings keineswegs übersehen werden darf, dass der dunkle Drang nach Befreiung des Individuums schon vor der Bekanntschaft mit den Alten nach demselben Ziele hinarbeitete, dieses Hindrängen nach dem Individuellen im Lustspiele also zum Theil auch als Folge der Renaissancebestrebungen vor der eigentlichen Renaissance betrachtet werden kann. Ein Beweis des frischen Lebens und der gewaltigen Kraft dieser „Interludes" aus der letzten Zeit liegt in dem Hineinzerren des Politischen durch Heinrich VIII. Wenn auch das „kühne Hineingreifen ins volle Menschenleben" hier nicht aus innerem Drange, sondern auf allerhöchsten Befehl, und noch dazu bald im katholischen, dann wieder im protestantischen Sinne erfolgt, so ist doch immerhin der erste Schritt zur gegenseitigen befruchtenden Durchdringung von Kunst und Leben gethan.

Der Einfluss der Renaissance auf das englische Lustspiel liegt aber nicht allein in dem bisher Gesagten. Das

---

[1]) Koch, Shakespeare, S. 221.

zweite große Princip der Renaissance ist der Satz von der Entwicklung, ihr größter Fortschritt die Erkenntnis des Historischen: nichts ist ewig, absolut und unveränderlich, überall in der Natur und im Leben der Menschheit waltet das Princip der Entwicklung. Diese Erkenntnis drang freilich nur langsam durch, und selbst Shakespeare steht da noch oft auf dem Standpunkte des Mittelalters. Aber die Bekanntschaft mit den römischen Lustspieldichtern, wie Plautus und Terenz, zeigt alsbald ihre segensreichen Folgen im Aufbau der Handlung, in Exposition, Eintheilung in Acte und Scenen, Prolog und Epilog, in der Sprache u. s. w. Dabei geht jedoch das Volksthümliche keineswegs verloren. Das unterscheidet eben die englische Literatur-Entwicklung vornehmlich von der französischen, dass diese von dem Beginne der Renaissance-Periode an mit der alten nationalen Richtung fast vollständig brach, während der besonnene und von nationalem Selbstbewusstsein erfüllte Engländer die fremden Einflüsse in sich aufnahm, sie seinem Wesen assimilierte und so die Continuität der nationalen Entwicklung nicht störte. Besonders für das Lustspiel trifft dies vollinhaltlich zu. Nikolaus Udalls „Ralph Roister Doister" (um 1540) und Bischof John Stills „Gammer Gurton's Needle" (um 1566) waren trotz der antikisierenden Form echt englische, derbe Komödien. Neben den Römern studierte man auch die Italiener, bei denen einzig und allein in Europa die Volkskomödie einen ununterbrochenen Zusammenhang mit den komischen Charakteren des altitalienischen Lustspieles gewahrt hatte.[1]) Dort stand die „Commedia dell' arte" in Blüte, welche durch jahrhundertelange Tradition feste Lustspielcharaktere ausgebildet hatte, so dass die Aufgabe individualisierender Charakterisierung für den Dichter fast ganz wegfiel. Das war für das englische Lustspiel ein Nachtheil, ein Rückschritt zu den kaum überwundenen Typen, und wir stehen hier vor der keineswegs vereinzelten Erscheinung, dass die Bekanntschaft mit den alten und romanischen Literaturen anfangs das gerade Gegentheil von dem bewirkte, was sie bewirken sollte.

Anderseits erweitert die an verwickelten und interes-

[1]) Koch, Shakespeare, S. 206.

santen Handlungen oft nur zu reiche italienische Komödienliteratur den beschränkten Horizont des englischen Lustspieles und führt zur Entwicklung der Intriguenkomödie, der „comedy of incident". Wenn nun noch erwähnt wird, dass neben den antiken und italienischen Mustern auch die Spanier besonders nach der Richtung der Vermischung des Tragischen mit dem Komischen hin als Vorbilder vielfach benützt wurden, und dass Gascoigne mit seinen „Supposes" (1566) sowie namentlich John Lyly (1554—1606) durch seine allegorisch-pastorale Komödie „The Woman in the Moone" (etwa 1584) dem Lustspiele die Prosa eroberten und Geist und Witz zu Hapterfordernissen desselben machten, so haben wir das Wenige erschöpft, was vor Shakespeare von Wichtigkeit ist.

Shakespeare hat vor allem die „comedy of character" gepflegt; was er in dieser geleistet hat, hier des näheren zu erörtern, verbietet die Rücksicht auf den Umfang dieser Vorgeschichte des Lustspiels. Als großer schöpferischer Genius hat er, fußend auf der eigenen scharfen Beobachtung des Lebens und all seiner Verhältnisse wie auf einer jedenfalls vielseitigen Bildung, erfüllt von jenem weltbefreienden Humor, der von der Höhe einer geläuterten Moral herab für die Schwächen und Fehler der Menschen das ausgelassen fröhliche Lachen des alles verzeihenden, weil alles begreifenden Philosophen hat, nicht die galligen Ergüsse eines verbitterten Puritanerherzens, — auf diesen Grundlagen hat er Gestalten geschaffen, die lebenswahr und darum wirksam sind für alle Zeiten. Das Charakterlustspiel hat er auf eine Höhe gehoben, die es nach ihm nicht wieder erreicht hat, wobei allerdings bemerkt werden muss, dass es bei Shakespeare oft schwer ist, seine Stücke in eine der zwei Gruppen (Charakterkomödie oder Intriguenstück) einzureihen; manche könnten ebenso gut als „comedies of incident" betrachtet werden, die ersten sind eigentlich nur solche. Originell in dem Sinne, dass er sich die Fabeln seiner Lustspiele selbst erfunden hätte, war er nicht, und man verzichtet gern auf diesen übrigens sehr fragwürdigen Vorzug, wenn man sieht, mit welcher psychologischen und dramaturgischen Meisterschaft er seine vorzüglichste Lustspielquelle, die italienischen Novellensammlungen, bearbeitete. Einmal (in „The Merry Wives of Windsor") hat sich der Dichter in einer

Gattung des Lustspiels versucht, die damals noch nicht gepflegt wurde, nämlich in der „comedy of manners". Doch schon sein Freund Ben Jonson (1573—1637) neigte ganz entschieden dieser Richtung zu und hat auch im bürgerlichen Lustspiele die größten Erfolge erzielt. („Every Man in his Humour", „Every Man out of his Humour" etc.) An dichterischer Kraft weit hinter Shakespeare zurückstehend, in der Charakteristik schemenhaft, in Form und Sprache zu stark von den Alten beeinflusst, in der Tendenz lehrhaft, bezeichnet er immerhin einen Fortschritt durch seine getreuen realistischen Schilderungen des Lebens und durch scharfe, aber meist von Verbitterung eingegebene Satire. Die folgenden Dichter Beaumont, Fletcher, Massinger, Marston, Middleton etc. führten mit größerem oder geringerem Können das Lustspiel auf den einmal eingeschlagenen Bahnen weiter; dasselbe wurde unter ihren Händen immer derber, ja es begann bereits jene sittliche Verwilderung sich bemerkbar zu machen, die in der Restaurationsperiode ihren Höhepunkt erreichte. Die Satire wurde immer schärfer und persönlicher, die Sprache immer roher. In dem Streben nach Realismus vergaß man allgemach die hohe und ewige Aufgabe der Kunst, das allgemein Menschliche und allgemein Giltige zu künstlerischem Ausdruck zu bringen. Dabei muss man aber anerkennen, dass das Zeitalter Elisabeths und Jakobs I. auf dem Gebiete des Lustspiels eine rege Thätigkeit entfaltete, und bei naturgemäßer Entwicklung wäre wohl auch auf diese Décadence wieder eine Blüte gefolgt. Da vernichtete der kunstfeindliche und dem Leben entfremdete Puritanismus die üppig emporgeschossenen Saaten. Am 2. September 1642 wurde dem Theater durch das Verbot der theatralischen Aufführungen recht eigentlich die Lebensluft entzogen.

Als Karl II. im Jahre 1660 unter dem Jubel der Bevölkerung wieder seinen Einzug in London hielt, da regte sich die langeverhaltene Lebens- und Schaffenslust aufs neue unter den dramatischen Schriftstellern, und unter dem Schutze des theaterliebenden Fürsten sowie unter dem nunmehr allmächtig werdenden französischen Einflusse begann man nun wieder für das Theater zu schreiben. Besonders nachhaltig war der Einfluss Molières auf die Lustspieldichter der Zeit, daneben aber wirkte immer noch das Beispiel der

alten Dramatiker, besonders Shakespeares, nach und bewahrte auch diesmal das Lustspiel davor, dass es seinen eigentlichen Nährboden, das nationale Leben, verlasse. Das nationale Leben, besonders in den Hofkreisen, bot aber damals ein sehr unerfreuliches Bild. Die entsetzlichste Sittenlosigkeit, der frechste Cynismus hatten platzgegriffen, und was das Leben zeigte, spiegelte die Bühne nur zu getreu wieder. Zwei Dinge kommen also bei einer Untersuchung des Restaurations-Lustspieles vor allen andern in Betracht: Die Abhängigkeit von den Franzosen, besonders von Molière, und die Sittenlosigkeit. Dryden und Wycherley sind als die unmittelbaren Vorgänger unseres Dichters anzusehen. Als der junge Congreve in London eintraf, war ersterer ein bejahrter Mann, dem alle neidlos die Würde des Altmeisters der zeitgenössischen Poesie zugestanden. Wycherley hatte sich ausgeschrieben. Seine Stücke „Love in a Wood", 1672, „The Gentleman Dancing-Master", 1673, „The Country-Wife", 1675, und „The Plain-Dealer", 1677, hatten besonders durch ihre zügellose Frechheit, nebenbei aber auch durch die nicht zu leugnende scharfe und lebendige Charakteristik und den raschen Fortschritt der Handlung großen Beifall gefunden, an welchen der Erfolg der später aufgeführten Lustspiele Drydens „Limberham", 1678, und „Amphitryon", 1690, nicht hinanreichte; sprach sich doch Dryden selbst die Fröhlichkeit des wahren Humors ab. Da trat William Congreve in die Öffentlichkeit.

William Congreve wird, besonders seit der schon erwähnten Ausgabe Leigh Hunts, überall in Verbindung mit Wycherley, Farquhar und Vanbrugh genannt, und zwar gewöhnlich in der Weise, dass ersterer als sein Vorgänger den ersten Platz in der Reihenfolge einnimmt, die beiden letzteren als Congreves Nachfolger diesem, dem Zweitgenannten, nachgesetzt werden. Sie alle waren bedeutende Lustspieldichter und mehr oder weniger Zeitgenossen. Die Entwicklung des Lustspiels führt von Dryden über Wycherley zu Congreve, Farquhar und Vanbrugh, von der „old coarse tradition of Restoration comedy with its violent demarcation of character, its fantastic jargon, and its vulgarly emphatic incident" (Gosse, S. 41) zu „the Gallic lightness and elegance" (Gosse S. 41). Wenn aber auch in

künstlerischer Beziehung die Späteren über Wycherley hinauskommen, in einem gleichen alle vier Dichter einander doch ganz besonders, und das wird auch von allen Literarhistorikern als das sie von andern Unterscheidende hervorgehoben: in der Unmoralität ihrer Dichtung. In dieser Beziehung sind die Lustspiele dieser Dichter von wenigen übertroffen worden. Die Darstellung der Geschlechtsbeziehungen zwischen Mann und Weib gibt wohl den besten Prüfstein für die Höhe oder Tiefe der ethischen Auffassung eines Dichters ab. Wenn nun, wie bei unseren Dichtern, der Ehebruch als etwas ganz Gewöhnliches, als eine nothwendige Auffrischung und Belebung der stets in den düstersten Farben geschilderten Ehe hingestellt wird; wenn der Dichter seine ganze Kunst aufbietet, um den Gatten durch tölpelhaftes Benehmen, durch Schwerfälligkeit und Borniertheit in Reden und Handeln, durch altväterische Anschauungen in den Augen des Publicums lächerlich zu machen, während der Ehebrecher als vollendeter „wit“ und „gentleman“ die Herzen aller bezaubert; wenn ferner nicht etwa die Allgewalt der Leidenschaft das Motiv für den Bruch der ehelichen Treue bildet, weil die Menschen in diesen Lustspielen im allgemeinen sehr wenig Gefühl verrathen, sei es, dass es ihnen wirklich abgeht, sei es, dass es ihnen unzeitgemäß, unmodern erscheint, Gefühl zu zeigen; wenn vielmehr ganz wie im französischen Ehebruchsdrama durch das Liebesgetändel mit einem Hausfreunde nur einer Mode gehuldigt wird, nur der Drang zur Unterhaltung befriedigt werden soll; wenn endlich jenseits des Canals dieses bei den Franzosen vermöge ihres Nationalcharakters immerhin nach außen gefällig gleißende, sich in taktvollen und liebenswürdigen Formen bewegende Verhältnis entsprechend dem derbsinnlichen Charakter des Engländers, der freieren und ungezwungeneren, dabei aber keineswegs gefälligeren und graziöseren Art seines Ausdruckes, in seiner ganzen unverhüllten Frechheit und Schamlosigkeit uns vor Augen geführt wird; wenn der Mangel jeglichen moralischen Gefühles nicht wenigstens zu verhüllen gesucht wird, worin ja in letzter Linie doch noch eine Ahnung von der ethischen Aufgabe der Kunst gefunden werden kann; wenn im Gegentheile dieser Mangel mit cynischer Ostentation als Vorzug

gepriesen wird: dann muss man Engels (Literaturgeschichte, S. 244) Urtheil zustimmen: „Es ist einfach gemein, roh, viehisch-unanständig."

Allerdings lässt sich, genau genommen, auch in Bezug auf diesen Punkt zwischen den vier Dichtern doch ein Unterschied constatieren. Uneingeschränkt passt das im Früheren Gesagte auf Wycherley, bei Congreve ist wenigstens in Bezug auf die Form das Streben nach französischer Eleganz bemerkbar, Vanbrugh und Farquhar bemühen sich zum mindesten, moralisch zu sein; doch wenn man in fast allen Literaturgeschichten die beiden letzteren in moralischer Beziehung weit über Wycherley und Congreve stellt, so lässt man sich zu sehr durch die Vorreden dieser Dichter imponieren und prüft ihre Stücke nicht genau. Anderseits geht man von einer vorgefassten Meinung aus, indem man glaubt, Colliers Schrift gegen die Unmoralität der Bühne habe in so kurzer Zeit einen völligen Umschwung herbeigeführt. Das einzige Zugeständnis, das z. B. Vanbrugh der neuen Moral macht, besteht darin, dass am Schlusse Sitte, Natur und Wahrheit siegen, aber nicht etwa, weil der Gang der Handlung und die Entwicklung der Charaktere dazu hindrängt, sondern weil es nach den neuen Anschauungen gefordert wird. „Nachdem sich das Laster durch fünf Acte hat gut sein lassen, wartet am Schlusse eine gewisse poetische Gerechtigkeit der Tugend bei Tische auf," sagt Engel. Es ist ja richtig, dass der schnelle Übergang des englischen Lustspiels von der zügellosesten Ausschweifung zu sentimentalem Moralisieren und endlich zu trockener Langweiligkeit „überraschend genug" (Hettner, S. 128) ist, aber Farquhar und Vanbrugh haben dabei nicht die Vermittlerrolle gespielt, die müssen wir Cibber und Steele zuerkennen.

Über das Unsittliche in den Stücken dieser Dichter ist viel geschrieben worden. Am bekanntesten ist, was Macaulay a. a. O., S. 148 uff., darüber sagt. „Es ist nicht leicht, in diesem Punkte zu streng zu sein," meint er, und doch war er es. Wer in so lichtvoller Weise den Einfluss des Puritanismus auf die Entwicklung Englands geschildert, wer wie er von der Richtigkeit des Satzes durchdrungen ist: „They were, to a great extent the creatures of their age" (Macaulay a. a. O., S. 155), sollte den

historischen Standpunkt einnehmen und diese Dichter als Kinder ihrer Zeit zu erklären suchen, nicht den unverrückbaren ästhetischen und ethischen Maßstab an ihre Werke legen und sie verdammen, weil sie „associate vice with those things which men value most and desire most, and virtue with every thing ridiculous and degrading“ (Macaulay a. a. O., S. 149). Von unserem Standpunkte aus sind ja sowohl die Ethik jener Zeit, als auch der Ausdruck derselben unbedingt verwerflich, doch darf man mit diesen Dichtern nicht zu strenge ins Gericht gehen, weil sie sich über ihre Zeit nicht zu erheben vermochten. Besonders Congreve musste ja dafür büßen, in einer solchen Periode gelebt zu haben, unter günstigeren Verhältnissen wäre er vielleicht der Molière seines Volkes geworden. Leigh Hunt bemüht sich, seine Schützlinge zu vertheidigen, und weist wiederum zunächst auf die Verschiedenheit der Sitten in verschiedenen Zeitaltern hin, wobei er als Skeptiker unserem Zeitalter nicht ohneweiters den Vorzug einräumen möchte; anderseits beruft er sich auf den durch vielfache Erfahrung bestätigten Satz, dass die Leute, von einer gewissen Eitelkeit getrieben, schlechter zu erscheinen, als sie sind, oft viel ärger reden, als sie handeln. Die Richtigkeit dieser Beobachtung geben wir ohneweiters zu, aber auf unsere Dramatiker lässt sie sich nicht anwenden. Dramen, in welchen die Handlung zum größten Theil durch Reden ersetzt wird, gibt es im Englischen wenige. Das englische Naturell widerstrebt dem Molière'schen Drama zum Beispiel so entschieden, dass alle Nachahmer des französischen Dichters instinctiv dessen Reden in Handlungen umgesetzt haben. Die Personen unserer Dramatiker reden nicht nur schlecht, d. h. unzweideutig gemein, aber geistreich, sondern sie handeln auch schlecht. Voltaire hat richtiger geurtheilt (Volt., Letters concerning the English Nation): „The language is everywhere that of men of fashion, but their actions are those of knaves, a proof that he was well acquainted with human nature, and frequented what we call polite company.“ (Die Stelle findet sich in der französischen Ausgabe nicht.) Charles Lambs Ansicht endlich (sein „Essay on the artificial comedy of the last century“ ist in Leigh Hunts „Biographical and Critical Notices“ eingefügt), dass

die Welt der Dramatiker eine Art Feenland sei, „a conventional world“, in der unser Sitten- und Rechtscodex keine Geltung hätten, die so zu betrachten sei wie die Welt, in welcher die Kindermärchen spielen, ist von Macaulay gründlich widerlegt worden. Wenn die Dichter mit geflissentlichem Eifer und mit größter Genauigkeit die reale Welt um sich herum dargestellt haben, so dürfen sie keinen Anspruch darauf erheben, als Märchenerzähler von jeder Verantwortung absolviert zu werden. Sie haben ihre Welt geschildert, wie sie war, als getreue Beobachter und gute Zeichner; daran, dass sie so schlecht war, tragen nicht sie die Schuld; wie ihre Vorreden beweisen, waren sie sich ihrer Sittenlosigkeit gar nicht bewusst, das ganze Zeitalter litt an „moral insanity“. Wer wollte da auf die Repräsentanten desselben den ersten Stein werfen?

Der Umstand, dass unser Dichter nicht von der Höhe einer geläuterten Moral herab die Welt und die Verhältnisse betrachtet, dass er sich in der Idee nicht über die so durchaus unbefriedigende Realität seines Zeitalters zu erheben vermag, hat für ihn aber auch noch einen gar schwerwiegenden Nachtheil, der von Macaulay wohl angedeutet, von keinem Kritiker aber gebürend hervorgehoben worden ist. Wer auf den Ruhm eines guten Lustspieldichters Anspruch erheben will, muss Humor besitzen. Das Wort ist natürlich nicht im Sinne des Volkes aufzufassen. „Humor ist“, heißt es sehr bezeichnend in dem betreffenden Artikel des Meyer'schen Conversations-Lexikons (5. Auflage), „das Erhabene in der Komik. Wenn ich das Nichtige, Mangelhafte, Unvernünftige, der Idee Widerstreitende erkenne und es lächerlich mache, so ist das vorderhand nur komisch; erst wenn ich den Sieg der Idee auch wirklich zum Ausdruck bringe, sei es, indem ich mich in optimistischer Seelenruhe in meinem Glauben an die Überlegenheit der Idee behaupte (Humor im engeren Sinne), sei es, dass ich den äußeren Sieg des Nichtigen über das Ewige zähneknirschend als etwas Schädliches bekämpfe, in meinem Bewusstsein aber umso stärker von dem alleinigen Rechte der Idee überzeugt bin (satirischer Humor), sei es endlich, dass ich das Nichtige sich selbst vernichten und der Idee auch äußerlich zur Geltung verhelfen lasse (ironischer Humor), habe ich meinen Stoff mit ‚Humor‘ behandelt.“

„Humour is always the result of a contrast ... The greatest contrast is that which exists between the ideal and real; it is humour which solves even this problem and hence deserves the name of poetry ... Wit lies in single thought, humour in description, in the juxtaposition of serious and ludicrous objects, not in any one of them exclusively, but in the general effect of the whole," sagt in demselben Sinne Dr. Lewis Scharf in seinen „Literary Impressions" (Aschersleben, 1881, S. 66 uff.). Diesen Humor besaß Shakespeare; Congreve fehlt derselbe, eben weil er nicht von der Höhe der Idee, von der Warte einer geläuterten Moral die Dinge betrachtet, und als echter Dichter deren Gegensatz zu der ethischen Idee zu künstlerischem Ausdruck bringt, weil er nicht über, sondern mitten in den Ereignissen steht, und so hat er trotz all seines „witticism" den Endzweck des Lustspieles nicht erfüllt. Interessant ist es jedenfalls, bei dieser Gelegenheit auf des Dichters eigene Ansichten über den Humor hier näher einzugehen, Ansichten, die in einem am 10. Juli 1695 an Dennis geschickten und von diesem bald nachher veröffentlichten „Essay on Humour in Comedy" niedergelegt sind. Humor ist für ihn „a singular and unavoidable manner of doing or saying anything, peculiar and natural to one man only, by which his speech and actions are distinguished from those of other men". Wer erinnert sich da nicht sofort an Ben Jonsons Auffassung des „humour", ausgedrückt in dem Epilog zu „Every Man in his Humour":

> „A humour is the bias of the mind
> By which with violence 't is one way inclined
> And in all changes that way bends the will."

So kommt Congreve zu dem uns fremdartig anmuthenden Satze, Weiber hätten keinen Humor, weil, wenn bei einem Weibe etwas Komisches oder Lächerliches sich zeige, es wenig mehr als „erworbene Narrheit" (acquired folly) sei. Anderseits findet er, dass der Humor in seinem Sinne ein speciell englisches Gewächs sei, das sonst nirgends so gut fortkomme, und nimmt sogar einen Anlauf, dies in ganz moderner Weise zu erklären, indem er es auf die Lebensweise der Engländer, besonders auf ihre reichliche Fleischkost, zurückführt. Der Lustspieldichter hat also nach seiner

Ansicht Leute auf die Bühne zu bringen, die mit irgend einer Lächerlichkeit behaftet sind, aber von Natur aus; darum wendet er sich mit aller Energie gegen die sogenannten „comedies of the day", welche, wie er es ausdrückt, „are stuffed with grotesque figures and farce-fools". Er mag keine „follies entirely abstracted from both humour and nature". Persönliche Defecte, auf den Körper und dessen Haltung bezügliche Eigenheiten, ja selbst Affectation will er auf der Bühne nicht dulden, — nach seinen Ansichten ist das auch ganz erklärlich. Er stellt sogar einen Unterschied zwischen „wit" und „humour" fest. Wenn eine Person „surprisingly and pleasantly" spricht, so ist das „wit", nicht „humour".

Alles in allem betrachtet, ist dieser Essay mehr eine Abhandlung über die Charaktere im Lustspiel als über den Humor. Von dem Wesen desselben hat der Dichter kaum eine dunkle Ahnung.

Ehe wir an die Betrachtung der einzelnen Lustspiele des Dichters schreiten, müssen wir noch eine wichtige Frage besprechen, nämlich das Verhältnis Congreves zu Molière. Dass dieser auf die englischen Lustspieldichter einen mächtigen Einfluss ausgeübt hat, unterliegt gar keinem Zweifel. Schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (Molière starb 1673) waren Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen in Menge da. Ward sagt in seiner „History of Engl. Dram. Lit.", II, 477: „Molière was copied by our English dramatists more unscrupulously than probably any other writer before or since." (Genaueres über dieses Thema findet man in Dr. Claas Humbert: Molière in England [Jahresbericht des Bielefelder Gymnasiums vom Jahre 1875]). Schon Dryden war bei Molière in die Schule gegangen, Wycherleys Abhängigkeit von dem Franzosen hat H. Krause in „Wycherley und seine französischen Quellen" untersucht, und für Congreve hat sich Bennewitz in „Congreve und Molière" derselben Aufgabe unterzogen. Gegen die Art und Weise nun, in welcher Bennewitz dieses Verhältnis darstellt, müssen wir uns schon hier aufs entschiedenste wenden. Eine Abhängigkeit Congreves von Molière hat bisher niemand in Abrede gestellt, noch wird es wohl in Zukunft jemand thun, aber

die besonnene Kritik wird es auch nach der Bennewitz'-schen Schrift dabei bewenden lassen, „nur die auffallendste Fühlung der Congreve'schen Dramen mit dem französischen Theater“ (Bennewitz, S. 152) zuzugestehen, sie wird mit Grisy (a. a. O., S. 293) sagen: „Congreve lui prenait ses modes, ses rubans, l'accent poli et quelque peu apprêté de ses salons, des formules de sa salutation“ und die so ziemlich gleichlautenden Urtheile von Johnson, Ward, Taine, Hettner, Proelß, Gosse etc. auch fürderhin unterschreiben. Wir haben absolut keinen Anlass, uns mit Bennewitz die Thätigkeit des Dichters bei Abfassung oder, wie er sagt, Umgestaltung eines Stückes folgendermaßen vorzustellen: „In ein zum Vorbild genommenes Stück Molières baut er mit Meisterschaft eine Anzahl anderer, sei es im Gesammtriss, sei es in einzelnen Zügen. Bald verbindet er mehrere Charaktere zu einem, bald löst er einen in mehrere auf. Er bringt als Erzählung, was früher Handlung gewesen war, vertauscht Charaktere des einen mit der Handlung eines anderen Stückes und verknüpft die Charaktere der verschiedenen Stücke zu einem Spiel, um dann wieder die verschiedensten Handlungen zum Ausdruck eines Charakters zu vereinigen.“ Kann wirklich jemand glauben, dass der Dichter Congreve, ein junger, lebenslustiger Mann, der ein guter Beobachter war, und dem daher die Welt um ihn herum Stoff genug bot, — dass dieser Congreve in so handwerksmäßiger Weise seine Stücke aus Molière sich zusammenschnitt, dass die Molière'schen Lustspiele für ihn eine reichere Fundgrube waren als die englische Gesellschaft, dass er mit Willen und Absicht von vornherein als Plagiator auftrat, er, der in der Widmung zum „Double Dealer“ ausdrücklich sagt: „I do not know, that I have borrowed one hint of it (the fable) anywhere?“ So geistreich die Bennewitz'-sche Arbeit auch sein mag, so problematisch sind ihre Ergebnisse.

Der große auf seine Untersuchung gewendete Scharfsinn wird uns in der Vorstellung nicht irre machen, dass Congreve, ein gründlicher Kenner und Bewunderer des französischen Lustspieldichters, von vornherein bestrebt war, demselben nachzueifern, aber in selbständigen Schöpfungen seines Dichtergeistes, nicht in Umarbeitungen und Nach-

ahmungen. Von bewusster Nachahmung kann in den seltensten Fällen die Rede sein. Congreve war so weit Dichter, dass er, selbst wenn er die Absicht gehabt hätte, nicht im Stande gewesen wäre, bloß zu copieren. Dass Ähnlichkeiten in den Charakteren und Handlungen in Menge da sind, kann nicht befremden, wenn man bedenkt, dass gewisse Lustspielcharaktere so alt sind wie die Bühne und fast jeden Dichter mächtig angezogen haben. Im übrigen stellt ja jedes Zeitalter die Summe der Errungenschaften aller früheren Perioden und der seiner eigenen dar, nichts geht verloren. So hat Congreve auch Molière in sich aufgenommen und verarbeitet. Das thut seiner Originalität keinen Abbruch, darum werden wir uns ihn keineswegs als Plagiator vorstellen dürfen. Endlich hat Bennewitz ganz vergessen, eines Dichters Erwähnung zu thun, dessen Einfluss auf Congreve wohl zum mindesten ebenso groß war wie der Molières, nämlich Wycherleys, der übrigens auch schon stark von Molière beeinflusst erscheint. Im einzelnen wird sich bei Besprechung der einzelnen Stücke noch oft Gelegenheit bieten, auf Molière zurückzukommen. Nach dem bisher Gesagten ist es wohl klar, welche Art des Lustspieles unserem Dichter besonders zusagen musste. Er eignet sich am besten für die Sittenkomödie: seine beiden ersten Stücke, von denen „The Old Bachelor“ mehr Intriguen-, „The Double-Dealer“ mehr Charakterstück ist, deuten auf diese Begabung hin, die beiden letzten, „Love for Love“ und „The Way of the World“ zeigen sie im hellsten Lichte.

Nach dieser allgemeinen Würdigung folge nun die specielle Besprechung der einzelnen Stücke.

The Old Bachelor.

Äußere Geschichte des Stückes.

Dieses Lustspiel brachte der Dichter im Jahre 1691 entweder ganz oder doch größtentheils fertig nach London mit. Entstanden ist es zwischen 1688 und 1691 während der Zeit zwischen Congreves Abreise von Dublin und seinem Eintreffen in London, wobei Gosses abweichende Ansicht über diese Phase in des Dichters Leben acceptiert erscheint (siehe Congreves Leben, I. Theil dieser Arbeit, S. 3 u. 4). In

seiner Erwiderung auf die Angriffe Colliers, in den bekannten „Amendments etc.“ hat Congreve über die Entstehung des „Alten Junggesellen“ einige Aufschlüsse gegeben, welche von allen Biographen und Kritikern citiert werden. „That comedy was written,“ sagt er da, „as several know, some years before it was acted. When I wrote it, I had little thoughts of the stage; but did it to amuse myself in a slow recovery from a fit of sickness. Afterwards, through my indiscretion, it was seen, and, in some little time more, it was acted; and I, through the remainder of my indiscretion, suffered myself to be drawn into the prosecution of a difficult and thankless study, and to be involved in a perpetual war with knaves and fools.“

Als Geburtsstätte unseres Dramas wird überall ein Garten bezeichnet, entweder der von Stretton Hall oder der von Aldermaston in Berkshire. Wo sich die „legend“ von dem Garten zuerst findet, konnten wir nicht entdecken, jedenfalls ist sie nicht unwahrscheinlich. Congreve verließ gegen Ende des Jahres 1688 Dublin, verbrachte die Zeit bis zum März 1691 in Staffordshire, und zwar wahrscheinlich zum großen Theile als Kranker oder doch als Reconvalescent. Es ist nicht einzusehen, warum man mit Johnson (S. 21) an der Richtigkeit der vom Dichter gemachten Angaben zweifeln sollte, umsoweniger als auch sonst alles zusammenstimmt. Als Entstehungszeit setzt Gosse den Sommer oder Frühherbst 1690 an. Congreve sagt in seiner „dedication“: „Had it been acted when it was first written, more might have been said in its behalf; ignorance of the town and stage would then have been excuses in a young writer, which now, almost four years experience will scarcely allow of.“

Diese „dedication“ wurde im März 1693 geschrieben; wir kämen demnach auf das Jahr 1689, und zwar wohl auf die zweite Hälfte desselben, zurück. Warum Gosse gerade Sommer oder Frühherbst 1690 annimmt, wissen wir nicht; er selbst führt keine Gründe dafür an, sondern meint nur: „We shall not be far wrong if we conjecture etc.“ Wollte er dadurch vielleicht die Wahrheit des von Southerne Dr. Birch erstatteten Berichtes retten, wonach nur zwei Jahre zwischen der Abfassung und der Aufführung des

Stückes lagen? Alle vorhandenen Angaben weisen auf den Sommer oder Herbst des Jahres 1689, und damit stimmt auch die allgemeine Annahme, dass der Dichter bei Abfassung des Werkes neunzehn Jahre alt war. Über die weiteren Schicksale des Stückes lesen wir in dem von Southerne über seinen Freund gegebenen Berichte, der in der Handschrift des Verfassers selbst im „British Museum" liegt und in einem Appendix von Gosse in seiner Originalform abgedruckt worden ist: „. . . Haveing little Acquaintance withe the traders in that way, his Cozens recommended him to a friend of theirs (wahrscheinlich Southerne selbst), who was very usefull to him in the whole course of his play, he engag'd Mr. Dryden in its favour, who upon reading it sayd he never saw such a first play in his life, but the Author not being acquainted with the stage or the town, it would be pity to have it miscarry for want of a little Assistance: the stuff was rich indeed, it wanted only the fashionable cutt of the town. To help that Mr. Dryden, Mr. Manwayring, and Mr. Southern red it with great care, and Mr. Dryden putt it in the order it was playd, Mr. Southerne obtaind of Mr. Thos: Davenant who then governd the Playhouse, that Mr. Congreve shoud have the privilege of the Playhouse half a year before his play was playd, wh. I never knew allowd any one before: it was playd with great success that play made him many friends, etc." Im vorstehenden ist so ziemlich alles gesagt, was wir wissen: durch Southerne an Dryden empfohlen, wird unser Dichter von diesem freundlich aufgenommen, sein Stück, dessen Bedeutung allen sogleich klar wird, von Dryden, Maynwaring und Southerne für die Bühne hergerichtet und dessen Aufführung an dem damals einzigen Londoner Theater, dem Drury Lane- oder Theatre Royal durchgesetzt. Für das der ersten Aufführung vorangehende Halbjahr erhält der Dichter freien Eintritt ins Theater, eine bis dahin nicht dagewesene Begünstigung. Im Jänner 1693 wird „Der alte Junggesell" aufgeführt; der Erfolg ist ein großartiger. Davies erzählt in seinen „Dramatic Miscellanies", dass, als Mrs. Barry (dafür sollte Mrs. Leigh stehen, siehe Gosse, S. 37), Mrs. Bracegirdle, Mrs. Mountfort und Mrs. Bowman zum Schlusse zusammen auf der Bühne erschienen, die Beifallsrufe und Applause des begeisterten

Publicums gar kein Ende nehmen wollten. Vierzehn Tage nacheinander wurde das Stück bei stets gefülltem Hause gespielt. Auch in Buchform wurde es sehr bald vergriffen, am 23. März 1693 wurde bereits die dritte Auflage veröffentlicht. Selbst die Kritik kam dem Dichter nicht nur mit Wohlwollen, sogar mit Begeisterung entgegen.

In der neben Leigh Hunt benützten älteren Ausgabe der Lustspiele Congreves (The Works of Mr. William Congreve: In Three Volumes. Consisting of his Plays and Poems. The Sixth Edition. London: Printed for J. and R. Tonson and S. Draper in the Strand. 1753.) — es ist dies die sechste Ausgabe der im Jahre 1710 erschienenen, von Tonson veröffentlichten ersten Gesammtsausgabe (von uns im I. Theile dieser Arbeit, S. 20 uff., erwähnt) — in dieser älteren Ausgabe also finden wir nach einer nichtssagenden „Preface“ der Herausgeber eine hübsche bildliche Darstellung der Scene zwischen Heartwell und Sylvia. Er steht in der Thür, entschlossen wegzugehen, sie aber sitzt schluchzend, ihm halb abgekehrt, da. Er blickt auf die Weinende, ärgerlich, aber innerlich schon bezwungen; Geberde und Stellung lassen uns keinen Moment daran zweifeln, dass er bald zu ihren Füßen liegen wird. Auf dem Titelblatte stehen ein paar Verse aus Horatius, Epist. I, Lib. II:

> „Quem tulit ad Scenam ventoso gloria Curru,
> Exanimat lentus Spectator; sedulus inflat.
> Sic leve, sic parvum est, animum quod laudis avarum
> Subruit, aut reficit . . .“

Nun folgt die schon erwähnte „Dedication To the Right Honourable Charles Lord Clifford, of Lanesborough, etc. . . .“, ein schales Product der Schmeichelmanie jener Zeit, wichtig einzig und allein durch die früher benützte chronologische Bemerkung. Wenn wir's nicht schon von anderen Seiten wüssten, könnten wir auch wieder aus dieser Widmung erfahren, wie günstig das Stück von Publicum und Kritik aufgenommen wurde. Wenn Congreve endlich meint, dass er alle Fehler seines Stückes kenne, so denkt er offenbar nicht an den Hauptfehler, die Unsittlichkeit, ein weiterer Beweis dafür, dass unsere Anschauungsweise ihm ganz fremd war. Die sich anschließenden „Commendatory Verses“ finden

sich auch schon in der Leigh Hunt'schen Ausgabe. Southerne ermuntert Congreve, kühner um die Natur zu werben, er sei gemacht, ihr Entführer zu werden. Wycherley habe seine Ruhe der Größe nicht opfern wollen, Ethere(d)ge sei in wildem Taumel zugrunde gegangen, Lee und Otway seien todt. Congreve sei der einzige, der die Erbschaft des alten Dryden anzutreten würdig sei. Zuletzt rühmt sich Southerne seiner Freundschaft mit unserem Dichter: „But my best Praise is, that I am your Friend." J. Marshs Verse sind ein begeisterter Hymnus auf Congreves allgewaltigen Dichterflug, auf seine Naturwahrheit, seine zugleich vom Safte der Jugend strotzende und von dem Gewichte der Jahre im gleichen erhaltene Dichtung, Bevil Higgons endlich rühmt den Witz des Dichters, der so reich, so freigebig verschwendet sei, dass man schon wieder etwas Neues verliere, wenn man das Alte zu lange belache oder beklatsche.

> „Thou shalt succeed, the Glory of the Stage,
> Adorn and entertain the coming Age,"

schließt der bewundernde Lobredner.

Das Stück selbst wurde in der üblichen Weise durch einen Prolog eröffnet, der vom Dichter selbst geschrieben ist und von der berühmten Mrs. Bracegirdle vorgetragen wurde. Dabei mag erwähnt werden, dass die Darstellung weiblicher Personen durch Schauspielerinnen erst unter Karl II. von Frankreich aus in England Eingang fand, und dass natürlich die Dichter jener Zeit dem Publicum einen besonders pikanten Genuss zu bereiten vermeinten, wenn sie jungen und schönen Weibern die unzüchtigsten und schamlosesten Reden in den Mund legten. Wenn aber Engel, S. 243, zur Bekräftigung dieser Thatsache sagt: „Man lese, wenn man sich nicht fürchtet, z. B. den Prolog zu dem ‚Alten Junggesellen' von Congreve und denke sich den von einem Mädchen vorgetragen!", so irrt er ganz entschieden. Dieser Prolog ist nämlich äußerst zahm. Man urtheile selbst: „Früher," sagt der Dichter,

> „Prologues were serious Speeches, before Plays;
> Grave solemn Things, as Graces are to Feasts;
> Where Poets begg'd a Blessing from their Guests.
> But now, no more like Suppliants we come;

A Play makes war, and Prologue is the Drum:
Arm'd with keen Satire, and with pointed Wit,
We threaten you who do for Judges sit,
To save our Plays, or else we'll damn your Pit."

Heute aber handle es sich um das erstgeborene Stück eines jungen Autors, darum kehre der Prolog zu den höflichen Formen der Vorzeit zurück und bitte bescheidentlich um die Gunst des Publicums. Allerdings gibt die Schauspielerin die Versicherung, der Dichter könne auch boshaft sein, wenn er wolle, und die Scham werde er bald ausgewachsen haben. Heute aber wolle sie für den Anfänger als weiblicher Advocat plaidieren. Da vergisst sie, was sie zu sagen hat, und nachdem sie ihr Malheur in einigen allerdings derben, damals aber in der Conversation allgemein üblichen Ausdrücken, wie „hang me, the deuce take me, I shall be hang'd" verwünscht hat, rennt sie davon.

Warum man sich da fürchten sollte, den Prolog zu lesen, sehen wir nicht ein, den könnte man fast in einem Nonnenkloster lesen. Er ist munter, launig und frei von jeder Zote, ja die Wendung mit dem Vergessen und Davonlaufen ist wohl eigens für die Schauspielerin erfunden, damit diese die Anmuth ihrer Bewegungen vor dem Publicum zeigen könne. Für eine kokette Schauspielerin ist ein solcher Prolog sehr dankbar, das soll allerdings Mrs. Bracegirdle nicht gewesen sein, dagegen rühmen alle ihre natürliche Anmuth, und das ist mehr. Oder sollte Engel den Prolog gemeint haben, der dem eben besprochenen in Tonsons Ausgabe vorangeht? Dieser hat einen Lord Falkland zum Verfasser, wurde aber nicht gesprochen. Gosse, S. 39, bezeichnet denselben als „very clever, but most indecent". Auch dieses Urtheil scheint uns zu hart. Wohl ist viel von geschlechtlichen Beziehungen darin die Rede und der Vergleich, mit dem er anhebt, nicht sehr delicat. Die Bühne ist eine Witwe, welcher der Schriftsteller-Bräutigam nur schüchtern naht, weiß er doch sehr wohl, dass sie sehr schwer zu befriedigen ist, weil sie eine lange Erfahrung hinter sich hat, und dass sie den „miserable sinner", der „ihre Flamme nicht löschen kann", wüthend wegschleudert; auch die folgenden Anspielungen auf alte verliebte Männer und junge leidenschaftliche Weiber entsprechen unserem Geschmacke nicht.

Aber wenn man diesen Prolog mit anderen aus der Zeit vergleicht, so gehört er nicht zu den ärgsten. Immerhin mag Engel mit größerem Rechte diesen gemeint haben, oder er hat sich mit dem Prolog zum „Double Dealer" geirrt, der thatsächlich stärker aufträgt.

Endlich folgt der Theaterzettel, der für uns kein weiteres Interesse hat.

Analyse des Stückes.

Act I.

Bellmour und Vainlove begegnen einander. Der Theaterzettel gibt uns über den ersteren nur an „in Love with Belinda", von letzterem sagt er, was wir schon aus der Wahl des Namens errathen können, „capricious in his Love". Der Zuschauer hat zwei Lebemänner vor sich. Vainlove behauptet, Geschäfte zu haben, wobei er Briefe zeigt. Nun entspinnt sich eine philosophische Erörterung über „Geschäfte", welche uns die Lebensansichten der beiden jungen Leute deutlich enthüllt. „Business is the rub of life, perverts our aim, casts off the bias and leaves us wide and short of the intended mark." Dieses angestrebte Ziel ist das Vergnügen, welches Bellmour in launiger Rede über das von ihm verachtete Wissen stellt, da es ihn frei von Kummer und Sorgen in höheren Sphären weilen lasse. Nach dieser allgemeinen Einleitung, welche als „stimmender Accord" sehr glücklich gewählt ist, weil wir aus derselben uns sofort darüber klar werden, in welcher Gesellschaft wir uns bewegen werden, weiß der Dichter auf geschickte und ungezwungene Weise zur Handlung hinüberzuleiten. Vainlove ist ein an Liebe überreicher Mann, der überall Liebschaften anknüpft, aber zu flatterhaft ist, als dass er es irgendwo lange aushalten könnte. Solange es gilt, das Herz des Mädchens oder der Frau zu gewinnen, ist er der stürmischeste Liebhaber, wie er aber sein Ziel erreicht hat, ja eigentlich sobald er nur sieht, dass er es ohne Widerstand erreichen kann, bricht er ab. So will er jetzt auch der schönen Sylvia den Laufpass geben, die nach Bellmours Versicherung ihn (Vainlove) aufs wärmste liebt.

Und Bellmour muss es doch wissen; denn Vainlove wirft ihm vor: „Wie kannst du von ihrer Treue mir gegen-

über reden, „who hast had her?“ Bellmour gibt dies zu: „I by treach'ry had stol'n the bliss, but not her affectation.“ Diese Auseinandersetzung sowie das sich daranschließende Witzeln über jenes Muster von Treue, das man den Ehemännern empfehlen sollte, sind ganz und gar in dem Tone gehalten, der damals auch in den besseren Kreisen und im Verkehr mit Damen angeschlagen werden durfte. (Führte doch eine Dame vom höchsten Range in einer Theaterloge mit Congreve laut ein Gespräch, dass heutzutage kein Mann im traulichsten Zusammensein sich erlauben würde [Hettner, S. 111, nach einem Berichte Walter Scotts in seiner Swift-Biographie]; überbot doch Karls II. Maitresse, die Herzogin von Cleveland, an frecher Ungeniertheit jede niedrige Straßendirne, Beweis hiefür die in Leigh Hunts „Biogr. and Crit. Not. XI“, ausführlich wiedergegebene Art ihres Bekanntwerdens mit Wycherley; wollte doch Madame Pepys ihrem durch seine Tagebuchberichte aus jener Zeit bekannten Gatten einst nachts, während er schlief, durch eine etwas schmerzhafte Operation mit einer glühenden Feuerzange seine fernere Untreue unmöglich machen, was aber noch rechtzeitig verhindert wurde [Hettner, S. 111] etc.) Diese Stellvertretung in der Liebe (Sylvia hielt Bellmour in jener Nacht bis zum letzten Augenblicke für Vainlove) erinnert an ein ähnliches Abenteuer Don Juans, mit größter sinnlicher Glut dargestellt im Lenau'schen Fragment in der Scene zwischen der Herzogin Isabella, die ihren Antonio erwartet, und Don Juan (in Meyers Ausgabe, II. Band, S. 446 und 447), und an den Plan zur Rettung Claudios und zur gleichzeitigen Wahrung der Jungfräulichkeit Isabellens in „Measure for Measure“, nach welchem Mariana in der Verkleidung Isabellens sich dem Statthalter preisgibt; übrigens kommt ein solches Quiproquo auch in „All's well that ends well“ vor.

Doch auf Sylvia sind die beiden Freunde nur zufällig zu sprechen gekommen. Ebenso scheinbar zufällig erfahren wir, dass ein griesgrämiger alter Weiberfeind, eben der alte Junggeselle, der dem Stücke den Namen gegeben hat, auf dem Theaterzettel mit den Worten: „A surly old Batchelor, pretending to slight Women“ charakterisiert, sich um die schöne Sylvia bewirbt, und die beiden Lebe-

männer freuen sich schon im voraus auf die unausbleiblichen komischen Scenen, die sich daraus ergeben müssen. Ein zweiter Brief, durch welchen Vainlove seinen in den heiteren Höhen des Epikuräismus schwebenden Freund auf die Erde zurückzuführen beabsichtigt, stammt von Laetitia, der jungen Gattin des alten Banquiers Fondlewife. „It is an appointment for me this evening; Fondlewife will be out of town this evening and talks of sending for Mr. Spintext to keep me company, but I'll take care he shall not be at home," schreibt die junge Lady. Spintext ist ein „Fanatic one-ey'd Parson". Da ist es begreiflich, dass Frau Laetitia, schon durch den Namen als Freundin heiteren Lebensgenusses gekennzeichnet, sich lieber mit unserem Vainlove unterhielte. Am besten wäre es übrigens, wenn er in der Tracht des puritanischen Priesters käme. Nach den Grundsätzen, die Vainlove früher entwickelt hat, können wir begreifen, dass er diese reife Frucht, welche ihm jetzt ohne Mühe in den Schoß fällt, verschmäht: „Faith I hate Love when 'tis forc'd upon a Man, as I do Wine." So will er denn die Fortführung des Abenteuers seinem Freunde Bellmour überlassen, also wieder eine Art Stellvertretung in der Liebe, diesmal jedoch ohne Betrug. Bellmours Besorgnisse zerstreut er mit der cynischen Bemerkung: „If the spirit of cuckoldom be once raised up in a woman, the devil can't lay it, till she has done't." Endlich erfahren wir noch, dass der alte Fondlewife ein recht unangenehmer Patron sei, sehr zärtlich gegen sein Weibchen (Vergl. den Namen), aber auch sehr eifersüchtig, dabei ein puritanischer Zelot. Schließlich leiht sich Bellmour von Vainlove dessen verschlagenen Diener Setter aus, damit ihn dieser unterstütze.

Diese eine Scene bereitet uns also auf zwei Handlungen vor, die eine, welche man, nach dem Titel zu schließen, für die Haupthandlung halten sollte, obwohl sie in Wirklichkeit nur verhältnismäßig wenig Raum im Stücke einnimmt, die Affaire Heartwell-Sylvia, die andere bereits eingefädelte spielt zwischen Bellmour-Laetitia-Fondlewife. Aber Congreve war ein Kind seiner Zeit, und zu den Erfordernissen eines guten Lustspiels gehörte damals eine größere Zahl von „plots" und reiche Verwicklungen. So genügen unserem

Dichter die zwei erwähnten Handlungen noch lange nicht. Die Verhältnisse, von denen bisher die Rede war, sind nur leichter, galanter Natur, daneben aber lieben unsere Helden auch tiefer. Wenigstens scheint es nach ihren Reden so, oder halten sie es für Modesache, auch eine fixe „mistress“ zu haben? Es klingt jedenfalls sehr ernst, wenn Bellmour sagt: „It lies convenient for us to pay our afternoon services to our mistresses. I find J am damnably in love, I'm so uneasy for not having seen Belinda yesterday,“ worauf Vainlove ebenso ernst erwidert: „But I saw my Araminta; yet am as impatient.“ In den folgenden Scenen dient der erste Act der Charakteristik der männlichen Personen, die Frauen treten in demselben überhaupt noch nicht auf, was Gosse, S. 36, als „a whetting of the popular expectation wherein was a signal artifice“ betrachtet. Von einem Fortschritt der Handlung kann da kaum die Rede sein, auch die vorgeführten Charaktere sind nicht neu, aber der geistreiche und lebhafte Dialog, die französische Eleganz des Ausdruckes, das blendende Sprühfeuer von Witz waren auf der englischen Bühne eine ganz unbekannte Erscheinung, das hatten weder Dryden noch Wycherley verstanden. In der Führung des Dialogs ist Congreve Molières Schüler, und zwar ein Schüler, dessen sich der Meister nicht zu schämen braucht.

Eine ziemlich farblose Persönlichkeit ist Sharper, der sich zu Bellmour gesellt, nachdem Vainlove ihn verlassen hat. Er ist eine Art Vertrauter wie in der französischen Tragödie und Komödie. Diesmal soll er den armen Bellmour aus des Zweifels Qualen retten. „Soll ich dieses stolze, unbeständige, affectierte, geistreiche und hübsche Mädchen heiraten?“ fragt sich dieser. Sharper meint, er solle das Mädchen ganz und gar aufgeben, aber der Reiz der Weiblichkeit und ebensosehr der einer Mitgift von 12.000 Pfund sind zu verführerisch. „Why upon second thoughts she does not appear to be so very affected neither,“ ist sein Schluss, und er ist zur Ehe halb entschlossen. Das Thema über die Weiber in etwas anderer Tonart fortzusetzen, tritt der Hauptheld Heartwell zu den beiden. Das Disputieren geht nun wieder los, wie es überhaupt den Dramatikern jener Zeit vorzugsweise darauf ankam, in lange hingezo-

genen Wortgefechten ihren, respective der Helden Geist und Witz leuchten zu lassen, meist natürlich zum Schaden des Dramas, dessen Handlung durch solche Dialoge wenig gefördert wurde. Diese allgemeine Bemerkung passt in ihrem letzten Theile auf Congreve nur in sehr eingeschränktem Maße. Abgesehen von seinem letzten Lustspiele „The Way of the World“ hat er stets seine an Witz und Eleganz von keinem andern übertroffenen Dialoge doch den Zwecken des Dramas in sehr geschickter Weise dienstbar zu machen gewusst, und wenn nicht für die Handlung, so doch wenigstens für die Charakteristik verwertet. Wenn man ihn mit Dryden, Wycherley, Farquhar und Vanbrugh vergleicht, sieht man ein, dass Hettner recht hat, wenn er sagt: „Congreve war der einzige schöpferische Dichtergeist seiner Zeit.“ Der Weiberfeind Heartwell beleuchtet mit ein paar Worten treffend das eigenthümliche Compagnieverhältnis in der Liebe zwischen Bellmour und Vainlove. „He does the drudgery in the mine and you stamp your imagery on the gold.“ Die übliche Art der Liebeswerbung, das „dressing, dancing, singing, sighing, whining, rhyming, flattering, lying, grining, cringing“ erscheint ihm als „drudgery“ der Liebe. Sein Standpunkt ist ein anderer. Auf die Bemerkung Sharpers: „He hates the Sex“ erwidert er: „So I hate Physic too, yet I may love to take it for my Health.“ Gewissermaßen als hygienische Cur benützt er die Liebe wohl auch, aber sich in galante Verhältnisse einlassen, das mag er ebensowenig wie heiraten: „I would not be a cuckold to e'er an illustrious whore in England.“ Das Publicum dachte dabei wie bei der folgenden gelungenen Persiflage des biederen Philisters, der sich geschmeichelt fühlt, wenn „seine Kinder von dem oder jenem Herzog den oder jenen Zug haben,“ gewiss an die noch nicht lange entschwundene Zeit der Maitressenwirtschaft Karls II.

Dieser Heartwell erinnert an Molières „Misanthrope“, das Nähere darüber wie überhaupt über bestehende oder von Bennewitz angenommene Verwandtschaft Molière'scher und Congreve'scher Charaktere folgt in der Schlussbetrachtung nach der Analyse jedes Stückes.

Als hätten wir noch nicht genug „plots“ angekündigt

oder zum Theil begonnen gefunden, bereitet uns der Dichter auf einen weiteren vor. Sir Joseph Wittoll und sein Freund Bluffe gehen vorüber, was den andern Gelegenheit bietet, uns diese Herren vorzustellen. Captain Bluffe ist ein verabschiedeter Krieger, der mit seiner Tapferkeit und seinen Kriegsthaten bei jeder Gelegenheit prahlt und durch sein Bramarbasieren besonders furchtsamen und friedlichen Bürgersleuten imponiert, die er auch ordentlich auszusaugen versteht. Wenn er aber seine Tugenden beweisen soll, zeigt er sich als windiger und feiger Geselle. In ihm erkennen wir unschwer den „miles gloriosus" der lateinischen Komödie, eine Lustspielfigur, so alt wie die Bühne und in England von jeher seit den Kämpfen mit Frankreich nicht selten. „He wears the habit of a soldier which now-a-days as often clokes cowardise, as a black gown does atheism. (Nebenbei eine Anspielung auf ungläubige Priester.)" Dieser Glücksritter hat sich den biederen, aber furchtsamen und geistig ziemlich beschränkten Sir Joseph Wittoll zu seinem Opfer ausersehen. Sharper hat das edle Paar kaum erblickt, als in seinem findigen Hirn alsbald der Gedanke auftaucht, sie zu übertölpeln und für sich Geld herauszuschlagen, denn er steuert immer nur nach der Goldküste, der Liebe schöne Insel ist das Ziel der anderen. Das drücken die beiden Verszeilen aus, welche, wie bei Congreve und anderen Dichtern so häufig, den Actschluss bezeichnen. Sie lauten:

(You are bound) „For Love's fair Isle; I, for the golden Coast.
May each succeed in what he wishes most."

Die fünf Handlungen des Stückes spielen demnach zwischen:

I. Heartwell—Sylvia (Haupthandlung);
II. Sharper—Wittoll—Bluffe;
III. Bellmour—Laetitia—Fondlewife;
IV. Bellmour—Belinda;
V. Vainlove—Araminta.

Nach dieser eingehenden Analyse des ersten Actes können wir uns in Bezug auf den zweiten viel kürzer fassen. Übrigens verdient der erste Act nicht nur deshalb eine ge-

nauere Erörterung, weil er die Voraussetzungen zur Handlung gibt, sondern auch rein künstlerisch betrachtet am höchsten steht. Handlung dürfen wir allerdings in demselben nicht suchen; was in den folgenden Acten daran zu viel ist, ist hier zu wenig; auch das muss man Gosse zugeben, dass die Charaktere nicht neu sind, aber die Art und Weise, wie der Dichter zu charakterisieren versteht, wie er leicht und zwanglos in Rede und Gegenrede ein getreues Bild seiner Helden zu zeichnen weiß, ehe er sie in Action treten lässt, ist meisterhaft, auch da müssen wir an Molières Beispiel denken. Von dem Dialog, der gerade in diesem Acte sich am herrlichsten entfaltet, ist schon gesprochen worden. Der erste Act ist trotz der dürftigen Handlung jedenfalls der beste und das Muster einer einfachen, erschöpfenden und dabei ungezwungenen Exposition.

Act II.

Auch dieser Act lässt sich noch leicht überblicken. Zwei voneinander vollkommen unabhängige, vorläufig gar nicht ineinandergreifende Handlungen füllen ihn aus. Sharper folgt wie ein Raubthier dem edlen Sir Joseph Wittoll, nach einer Gelegenheit spähend, mit ihm bekannt zu werden und ihm etwas abzuzwacken. Ein Monolog des letzteren bietet diese Gelegenheit. Wittoll ist nämlich, wie übrigens auch schon Bellmour im ersten Acte Sharper mitgetheilt hat, die Nacht zuvor, als er allein über jenen Platz gieng, auf dem er jetzt seine Meditationen anstellt, von einigen „nightwalkers“ angefallen worden, und nur Bellmours Eingreifen hat ihn vor der Ausplünderung gerettet. Bedankt hat sich der schmutzige Filz bei seinem Retter nicht, er ist merkwürdig schnell verschwunden. Nun, beim Anblick der Unglücksstätte, fasst ihn ein Schauer, wenn er daran denkt, was die „unmenschlichen Kannibalen“ mit ihm gemacht hätten. Sharper hat sofort seinen Plan fertig. Er erinnert sich des Gespräches mit Bellmour und will, indem er sich für den Retter ausgibt, den ersehnten Profit herausschlagen. Er stellt sich, als suche er eine Geldbörse, die er in der Nacht vorher verloren habe, fährt Wittoll an, als dieser ihn anspricht, wirft ihm Undank vor, da der Arme ihn nicht zu kennen erklärt, und weiß durch seine barsche,

leidenschaftliche Weise und durch sein Fluchen den andern so einzuschüchtern, dass dieser nun keinen Zweifel mehr daran zu äußern wagt, dass er diesen Sharper wohl kenne als seinen Retter von gestern nachts. Nun rückt der schlaue Intriguant mit seinem Wunsche heraus; da er die Börse, welche er während des Kampfes mit den Strolchen, demnach im Dienste Wittolls, verloren habe, nunmehr nicht wiederfinden könne, sei es doch nur recht und billig, dass er zum mindesten schadlos gehalten werde. Zwar krümmt und windet sich der alte Geizhals ganz gewaltig, aber vergebens. Er muss schließlich einen „letter of credit“ an den „Alderman“ Fondlewife hergeben, bei dem er Geld deponiert hat. So soll die Verbindung zwischen der zweiten und dritten Handlung angebahnt werden. Lustiger wird die Scene noch, als des Geprellten „back“, der tapfere Capitän, auf dem Plane erscheint. Der „Hector of Troy“ glaubt an dem armen Wittoll Spuren von ausgestandener Angst zu erblicken. Da fährt er auf. Er, der Unerschrockene, der die Furcht nicht kennt, will auch keinen andern feige sehen. Er greift an sein Schwert, denn gegen Schwache und Wehrlose spielt er stets den Bramarbas. Anders verhält er sich Sharper gegenüber. Er begrüßt ihn militärisch: „I honour you“ und möchte mit ihm fechten, oder er thut wenigstens so. Für ihn ist das Fechten alles, das Fechten um des Fechtens willen, nicht wie der in dieser Beziehung etwas altväterische Sharper sagt, um dem Freunde, dem Lande oder der Religion zu dienen. Dieses kurze Wechselgespräch erinnert an den Gegensatz der Ansichten zwischen Major Tellheim und Wachtmeister Werner (Minna von Barnhelm, Act III, Scene VII), nur hat Lessing einen würdigeren Mann die gute Sache vertreten lassen. Hier fällt auf, was besonders Leigh Hunt Congreve zum Vorwurf gemacht hat, dass nämlich alle seine Personen in der Art ihres Ausdruckes immer wieder an den gelehrten und stets witzig sein wollenden Dichter gemahnen und nicht conform ihrem individuellen Charakter sprechen. Aus Sharpers Munde klingen Sätze wie die obigen gar zu sonderbar. Gleich hier sei jedoch bemerkt, dass Leigh Hunts Ansicht sich hie und da bestätigt findet, im ganzen und großen aber falsch ist, wie denn so ziemlich alles, was dieser Kritiker über unseren Dichter sagt, nur sehr bedingt wahr

ist; man fühlt unschwer heraus, dass er unter den vier behandelten Dichtern dem armen Congreve am wenigsten hold ist. Nach dieser Fechtepisode beginnt Bluffe zu renommieren. Der in seiner Bewunderung ganz verblendete Wittoll stellt seinen tapferen Freund auf eine Stufe mit Cannibal (so hat er den karthagischen Feldherrn umgetauft), der bescheidene Capitän gibt daraufhin gnädig zu, dass Hannibal für seine Zeit gewiss ein wackerer Kerl gewesen sei, aber heute gebe es größere Generäle, das habe der letzte Krieg in Flandern gezeigt. (Auf die flandrischen Kriege wird überhaupt in der dramatischen Literatur jener Zeit sehr häufig angespielt.) Die „Gazettes", aus denen Wittoll seine Kriegsberichte schöpfte, enthielten kein wahres Wort, denn von ihm hätten diese schuftigen „Gazetteers" nicht ein einzigesmal geschrieben, und doch sei ein gewisser Jemand, den er nicht nennen wolle, nicht nur Augenzeuge, sondern sogar Hauptbetheiligter an allen Actionen gewesen. Ja, Undank sei der Welt Lohn; er habe sich darum zurückgezogen wie einst Scipio. Nun sei er ruhig. Nur gegen Wittoll braust er noch manchmal auf, wie z. B. in dieser Scene, aber Sharper versöhnt sie. Von dem Geld ist vorderhand keine Rede, und die drei gehen auf Kosten des armen Sir Joseph auf einen guten Trunk. Diese Scene, für den Fortschritt der Handlung irrelevant, ist dennoch eine sehr gelungene Charakterscene, wenn man allerdings auch zugeben muss, dass sie nichts Originelles bietet.

Die folgenden sieben Scenen des II. Actes sind zum großen Theile den Frauen gewidmet. Araminta und Belinda streiten miteinander über die Männer und die Liebe. Die affectierte, gespreizte Tugendpuppe Belinda will nichts zur Empfehlung „of that filthy, aukward, two legg'd creature man" gelten lassen, ihre Cousine spreche im Fieber, die Liebe sei ja nichts als ein heißes Fieber. Diese Cousine Araminta ist aber ein natürliches Mädchen, sie gibt sich, wie sie ist, und macht dadurch einen sehr liebenswürdigen Eindruck. Zu viel Gefühl besitzt sie nicht, das ist überhaupt ein Artikel, der sich bei den Personen der Restaurations-Lustspiele nur spärlich findet, aber sie kann doch einem Manne herzlich gut sein, und ihr ganzes Handeln ist vom moralischen Standpunkte unanfechtbar, wenn auch

nicht ihre, unserer Ansicht nach, für ein Mädchen zu freie und derbe Ausdrucksweise. Aber selbst im Reden zeigt sie eine gewisse Zurückhaltung, und was am wohlthuendsten berührt, sie ist nicht etwa eine Philosophin, die sich über ihre Zeit erhoben hat, vielmehr ein unverdorbenes Mädchen, das den Impulsen ihres durchaus gesunden Naturells ohne Überlegung folgt und eben durch diese Naivetät ihre sittliche Reinheit bewahrt. Sonderbarerweise haben die Kritiker meist vergessen, diese Rolle sowie andere wenigstens ähnliche in Congreves Dramen hervorzuheben. Einer schreibt den andern aus und sucht ihn an moralischer Entrüstung womöglich noch zu übertreffen, wenn er die abgedroschene Scene zwischen Miss Prue und Mr. Tattle zum xtenmale wiederholt als Beweis für die entsetzlichen Frauencharaktere Congreves. Taine hat bei seiner sehr unnatürlichen Eintheilung der Rollen in natürliche und künstliche — Johnson hat mit seinem unglückseligen „artificial“ als Urtheil über unseren Dichter großes Unheil angerichtet — für eine Araminta selbstverständlich keinen Platz, oder zählt auch diese zu den feinen Weltdamen? Nach Bennewitz gewiss, der sie zu einem Abbilde der Célimène im „Misanthrope“ macht. Congreves Leben bietet die Erklärung für die Entstehung dieser Araminta-Charaktere. Wie sehr er auch Lebemann sein mochte, eine Ahnung von der Nichtigkeit all seiner Liebesverhältnisse hatte er doch, und er empfand das Bedürfnis nach herzlicherem Verkehre. Dieses befriedigte er zunächst durch treue Freundschaft mit den ersten Männern der Zeit, dann durch sein schönes Verhältnis mit der Schauspielerin Bracegirdle; dass er ihr z. B. die „Weltdame Millamant“ auf den Leib geschrieben hat, wissen wir aus sicheren Quellen. Die Araminta hat der Jüngling aus der Tiefe seines in Sehnsucht nach herzlichem Anschluss vergehenden Herzens geschöpft, nicht einer Célimène nachgebildet. Wenn man schon unbedingt Vorbilder haben muss, so möchten wir Araminta und Belinda lieber mit den ungleichen Schwestern in „Les femmes savantes“, mit Henriette und Armande vergleichen. Schlankweg bezeichnet die gerade Araminta die Threnodien Belindens als „gross affectation“ und verschreibt ihr eine Dose Bellmour. Der Gegensatz zwischen dem psalmodierenden Klagetone der ob der

Schlechtigkeit der Welt verzweifelnden Belinda, die sich in das Gewand ihrer Tugend hüllt, und den neckischen und in ihrer Kürze meist treffenden Antworten des gesunden Naturkindes Araminta tritt scharf genug hervor. Belinda lässt sich von Betty eben Kappe und Pelz bringen und bestellt die Sänfte, da werden die beiden Liebhaber gemeldet. Belinda möchte gern bleiben, weil Bellmour da ist, der ihr ja doch nicht gleichgiltig ist. Eingestehen kann sie das aber nicht. Da hilft denn ein jesuitischer Kniff. Sie muss die leichtfertige Cousine bewachen, denn der Teufel lauert auf jede Gelegenheit. Sie bleibt also aus reiner Nächstenliebe, im Innern höchst ärgerlich darüber, dass sie heute so garstig aussehe. Die Unterhaltung zwischen den Liebespaaren ist natürlich nach dem Zuschnitt der Zeit ein geistreichelndes Disputieren, wobei es einer dem andern in möglichst weit hergeholten Vergleichen und Anspielungen zuvorzuthun sucht, ohne jeden wärmeren Gefühlshauch. Dieses Gespräch erinnert an die Unterhaltungen der Preciösen; Araminta betheiligt sich bezeichnenderweise sehr wenig an diesen dialectischen Klopffechtereien — wieder ein Beweis gegen die von Leigh Hunt ganz allgemein aufgestellte Behauptung von dem gelehrten Reden a l l e r Personen — sie findet, dass man ernst werde und so in Gefahr gerathe, langweilig zu werden, da muss Mr. Gavot, der Musikmeister, aushelfen, und zwar mit „the last new Song“. Dieser besteht aus zwei Strophen zu je sechs Versen in der Reimstellung aabcbc (jambische und trochäische Verse mit vier Takten) und enthält die Lehren, welche

„. . . to a ripe, consenting Maid
Poor, old, repenting Delia said.“

Sie lassen sich zusammenfassen in den Versen:

„Never let him all discover,
Never let him much obtain.
Nothing's new besides our Faces
Every Woman is the same.“

Dieses frische, neckische, hübsche Liedchen stammt von Congreve selbst und gehört zu dem Besten, was er geschrieben hat. Auch eine Art stummer Pantomime, ein „dumbshow“, aufgeführt von Bellmour, der, von Belinda zum

Schweigen verwiesen, durch Zeichen seine Liebe ausdrückt — dient dazu, den Actschluss nach Art Molières bewegungsreich zu gestalten. Der Act schließt mit folgenden drei Versen:

> „When Wit and Reason both have fail'd to move;
> Kind Looks and Actions (from Success) do prove,
> Ev'n Silence may be Eloquent in Love."

Act III.

Endlich tritt der Hauptheld Heartwell in Action. Congreve selbst fühlte, dass dieser Hauptcharakter seines Stückes zu kalt und abgetragen sei (Prolog von Lord Falkland, v. 15 uff.), und gönnte darum den Jungen größeren Spielraum. Wir werden in der ersten Scene dieses Actes mit Sylvia bekannt, welche mit ihrer intriguanten Dienerin Lucy im Zwiegespräche ist. Sylvia gegenüber befindet man sich in einer sehr schwierigen Lage. Was wir bisher über sie gehört haben, stimmt nicht sehr günstig für sie. Sie ist Vainloves verlassene Geliebte, der gewissenlose Bellmour hat sie in schändlicher Weise betrogen, und das doppelt kränkende Gefühl verschmähter Liebe und verlorener Ehre macht sie zur Prostituierten oder mindestens zu etwas, was nicht viel besser ist. Dabei sucht sie eine anständige Versorgung fürs Leben, es wird uns nicht recht klar, zu welchem Zwecke, ob sie sich aus der unwürdigen Stellung befreien will, oder ob sie ein ehrliches Aushängeschild für ihr Gewerbe zu gewinnen trachtet. Da kommt ihr die Liebeswerbung des alten Junggesellen gerade recht, den will sie ködern. Lucy ermahnt sie, sich für den bevorstehenden Besuch des Liebhabers zu rüsten, aber sie ist noch keine vollendete Cocotte, dazu zeigt sie noch zu viel Gefühl. Congreve hat da die schwere Aufgabe auf sich genommen, die Entwicklung dieser von Natur aus leichtsinnigen, aber keineswegs schlechten Person auf dem Wege zur Verworfenheit, zur kalten, speculativen Buhlerin zu zeigen, eine Aufgabe, die über seine Kräfte gieng. Vorderhand schwelgt sie noch in Erinnerungen an Vainlove; dass dieser so gleichgiltig ist, schmerzt sie tief, und sie sinnt als echtes Weib auf Rache an ihm, besonders aber an Araminta, die ihr, wie sie meint, den Geliebten abspenstig gemacht hat. Für die

Einflüsterungen Lucys ist sie daher sehr empfänglich. Rache an Araminta ist ihre Losung. So spielt die Handlung I wieder hinüber zu Handlung IV. Araminta ist spröde und zurückhaltend; das reizt Vainlove. Wenn sie nun ihren Widerstand aufgäbe und in einem zärtlichen Briefe Vainlove ihre Liebe und Hingebung verriethe, würde ihn sofort dieses Verhältnis anekeln. Diesen Brief will Lucy fabricieren. Nun gilt es aber, an Heartwell zu denken. Den kann Sylvia nur durch Verstellung gewinnen, die ihr noch ungewohnt ist, denn sie ist eine impulsive Natur im Guten wie im Bösen. Versucht muss es aber werden. Der arme Heartwell kämpft inzwischen „like an old lawyer between two fees or a young wench between pleasure and reputation", zwischen der Liebe, die in so späten Jahren in sein Herz eingezogen ist, und den eigenen Vernunftgründen, die ihm das Lächerliche der ganzen Situation vor Augen führen. Er darf seine Neigung nicht kundwerden lassen, um nicht dem Spotte seiner Freunde anheimzufallen, aber nicht darum spielt er sich als bitterer Weiberfeind auf, um seine Liebe nicht bloßzustellen, wie Bennewitz, p. 7, meint, sondern er glaubt wirklich, die Weiber zu hassen und über Liebesthorheiten hinaus zu sein, und muss nun zu seinem Ärger fühlen, dass sein Herz doch noch lieben kann. Er befindet sich in einem inneren Zwiespalt, aber an seiner Ehrlichkeit zu zweifeln, dazu ist gar kein Anlass vorhanden. Seine Sinnlichkeit ist doch nicht so kalter Art, wie er im ersten Acte gerühmt hat, voilà tout. In einem kurzen Monolog kommt dieser Kampf in seiner Brust trefflich zum Ausdruck, leider wird er von Bellmour und Vainlove belauscht. Während Heartwell zur Geliebten eilt, um, wie er sagt, „to run into the Danger to lose the Apprehension", macht Vainlove seinen Freund von einem zwischen ihm und Araminta ausgebrochenen Conflicte, der in einem geraubten Kusse seinen Grund hat, bekannt, und wir, die wir Sylvias und Lucys Anschlag mit dem Briefe kennen, ahnen, dass diese Kussaffaire in Verbindung mit dem Briefe zu allerhand Verwicklungen führen wird. Dass Lucy davon erfährt, wird sehr geschickt durch eine der im Französischen und auch bei Lessing so häufigen Dienerscenen vermittelt. Setter wird nämlich von der in-

triguanten Dienerin belauscht, während er, der so vielseitig verwendete „pimp“, aus dieser seiner Brauchbarkeit für seine Zukunft die besten Aussichten ableitet. Es kommt zu einem ergötzlichen Streite zwischen beiden, umso ergötzlicher, als die maskierte Lucy von ihm nicht erkannt wird. Sie spielt wegen eines Kusses und einiger nicht sehr feiner Kosenamen, mit denen sie belegt worden ist, die Pikierte und weiß den in sie verliebten Setter zur Enthüllung der Geheimnisse seines Herrn zu treiben. Dass der Dichter die Handlung so verwickelt gestaltet, rächt sich besonders im dritten Acte. Nachdem die beiden ersten Acte sehr wenig Handlung gebracht haben, muss jetzt alles vor sich gehen, und dadurch bekommt dieser Act etwas ungemein Zerfahrenes und Zerrissenes. Zunächst folgt die Fortsetzung der zweiten Scene des zweiten Actes. Bluffe hat erfahren, wie sein Freund geprellt worden ist, das thut ihm um seinetwillen leid, da er allein das Privilegium zu besitzen glaubt, Wittoll auszubeuten. Er will diesen zwingen, sein Geld von Sharper zurückzufordern, was Wittoll mit einer nur aus seiner Furcht vor Sharper zu erklärenden Energie zu thun sich weigert. Sharper kommt dazu, und da er die Situation alsbald durchblickt, behandelt er den tapferen Capitän ganz „en canaille“, er schlägt und pufft ihn, was dieser Held alles ruhig einsteckt. Erst nachdem sich Sharper entfernt hat, ruft er Tod und Hölle an, will lieber sterben, ehe er sich einen solchen Schimpf anthun lasse, es soll ein Kriegsrath einberufen werden, um die Art der Rache zu erwägen. Wie gelungen und wirksam auch diese zwei Scenen sein mögen, wie ausgezeichnet in denselben auch die ganze Erbärmlichkeit des „miles gloriosus“ zum Ausdrucke kommen mag, in dem Ensemble sind sie doch störend. Endlich kommt die Hauptscene des Stückes, die „scène à faire“, wie ein geistreicher französischer Theaterkritiker (Sarcey) die Scene nennt, um welche herum sich alles andere gruppiert, und derentwillen oft das Stück entsteht. Heartwell lässt vor seiner Geliebten Gesänge vortragen und Tänze aufführen. In seiner plumpen und ungeschlachten, man weiß nicht, ob mehr protzenhaften oder cynischen Art verherrlicht er dann das Geld, durch das er tanzen und singen lassen könne, durch das er auch, wie er in seiner cynischen

Anschauung von der Liebe meint, diese erkaufen könne. Das steht nicht im Widerspruche mit seiner Verliebtheit. Diese ist nämlich vorwiegend sinnlicher Natur. „Dieses Weib muss ich haben," rufen seine aufgestachelten Sinne, darum aber sieht er in ihr doch nur ein käufliches, vergnügungssüchtiges Wesen. Und gerade weil er für den Gegenstand seiner sinnlichen Begierde keine Verehrung hegt, ärgert er sich umsomehr über diese Wallungen des Blutes, die ihn zum Narren machen und ihr zu Füßen hinwerfen. Sie aber spielt ihr Debut sehr gut, die keusche Jungfrau, die erröthet, wenn er sie so anschaut. Der Alte wird so närrisch, dass er mit süßlich weinerlicher Stimme gewiss zur höchlichen Belustigung des Publicums sich bis zu einem „Kannst du mich lieben, Sylvia?" versteigt. Sie zweifelt an seiner Liebe, er nennt ihr die Symptome: „Ich bin melancholisch, wenn du abwesend bist, schaue wie ein Esel aus, wenn du da bist, wache für dich, wenn du schläfst, und träume sogar von dir, wenn ich wach bin, und, ‚last not least', ich gebe dir mein Geld." Schlau setzt sie da ein. Geld, das gibt man auch zu anderen Zwecken, und sie ist doch tugendhaft, schon der Gedanke, dass er . . . „I won't be a whore", und ehe er sich's versieht, hat sie an ihn die Frage gestellt, ob er sie heiraten wolle. Das setzt nun einen harten Kampf. Nein, das will er nicht. Mit gut gespielter Unschuld — man glaubt sich in die Kinderstube versetzt — fährt sie fort: „Nay, but if you love me, you must marry me; what, don't I know my Father lov'd my Mother, and was married to her?" „Ja, in alten Zeiten, da heirateten die Leute, wenn sie einander liebten, aber jetzt, mein Kind, ist die Mode anders," belehrt sie der welterfahrene Mann, doch alles bleibt erfolglos, sie wendet alle Weiberkünste an, entfernt sich, weint etc., bis sie ihn herumkriegt. Am Abend noch soll die Trauung stattfinden, und nun er draußen ist, lacht sie laut auf: „Ha, ha, ha, an old Fox trapt." Der Coup ist gelungen. „Die Verstellung ist", sagt sie zu Lucy, „den Weibern so natürlich wie das Schwimmen einem Neger." Ohne vorangegangene Proben gelingt es sofort. Wir aber sind etwas misstrauischer und wiederholen das schon früher ausgesprochene Urtheil, dass dieses Meisterstück der Koketterie nach dem Vorangegangenen psychologisch unmög-

lich ist. Die Sylvia, wie wir sie von früher kennen, konnte das nicht zustande bringen. An und für sich aber ist die Scene ein Meisterstück.

Der dritte Act enthält also:

I. Heartwell—Sylvia (Haupthandlung) in zwei Partien: *a)* Scene I und II, *b)* Scene X und XI;

II. Wittoll—Bluffe—Sharper (Scene VII, VIII, IX).

Die anderen Scenen bereiten mehr oder weniger vor oder sind Verbindungsglieder.

Act IV.

Noch viel zerrissener ist der vierte Act. Der größte Theil desselben beschäftigt sich mit der schon im ersten Acte vorbereiteten Affaire Bellmour—Laetitia—Fondlewife. Da hat der Dichter seine Meisterschaft in der Charakteristik und Scenenführung gezeigt. Der alte Fondlewife enthüllt sich uns in dem Gespräche mit seinem Diener Barnaby und in dem folgenden kurzen Monologe, vor allem aber in der zweiten Scene im Gespräche mit seiner Frau als ein köstliches Original. Er ist ein alter Puritaner, der den ganzen biblischen Wortvorrath des Puritanismus sehr gut innehat und fortwährend verwertet. Mit Vorliebe spricht er in dem salbungsvollen, bilderreichen Tone der Prediger. Dabei ist er maßlos eifersüchtig, selbst vor dem alten, einäugigen Spintext, in dessen Gewande eben Bellmour aufzutreten sich anschickt, möchte er seine Frau am liebsten verborgen halten. Fühlt er doch, dass er alt und kraftlos, sie aber jung und kräftig ist, sodass ihr seine Liebe wohl nicht genügen kann. Dazu ist sie noch bezaubernd schön, das lockt die jungen Männer an, und der Teufel wacht immer. Aber liebt ihn denn sein Frauchen nicht? Ja, sie scheint sogar viel zu sehr in ihn verliebt zu sein nach ihrem ganzen Benehmen, und gerade das ist ihm verdächtig, weil es ihm unnatürlich vorkommt. Geradezu einzig ist die Scene zwischen den Ehegatten. Laetitia ist Meisterin in der Verstellungskunst, so liebevoll und zärtlich. Wie grausam ist es doch von ihm, auch nur an die Möglichkeit eines Betruges zu denken! „She would melt a heart of oak,“ gesteht der Alte selbst. Sie rührt ihn zu Thränen, er wird sie heute nicht verlassen; um an ihrer Seite das höchste Glück zu

genießen, um sie von seiner Liebe zu überzeugen, vernachlässigt er sogar die Geschäfte. Das hat sie nun eben nicht beabsichtigt. Er sei also noch eifersüchtig, wenn er ihr nicht traue, klagt sie, und sie erreicht ihren Zweck, er geht. Wie Verliebte scheiden sie voneinander, nach ungezählten Küssen gibt's noch eine schwere Menge von By's:

L. By Nykin.
F. By Cocky.
L. By Nykin.
F. By Cocky, by, by etc.

Die Situation ist so klar vorgezeichnet, dass man sich die weitere Entwicklung ohneweiters denken kann: das maßlose Erstaunen und die Entrüstung Laetitias, als an Stelle des erwarteten Vainlove Bellmour eintritt, die Versuche des letzteren, sie zu trösten, welche, sehr sicher und siegesbewusst, dabei sehr liebenswürdig angestellt, überdies von der Persönlichkeit des Liebhabers unterstützt, bald gelingen. Ein Kuss besiegelt die Versöhnung, natürlich von ihr nur gegeben, um sein Stillschweigen zu erkaufen. Dann bekommt der Arme gerade zur richtigen Zeit eine Convulsion, einen Anfall, und die edle Samariterin willfahrt seinem Wunsche: „Let me lie down upon the bed“ und pflegt ihn dann wahrscheinlich. Hier bricht der Dichter in gut berechneter Absicht wieder ab, — zum erstenmale hat er dies nach dem Abschiede der Gattin gethan, aber die Fortsetzung folgte nach Einschiebung einer einzigen Scene — in Scene XV kommt die obligate Überraschung durch den Ehegatten, der einige Geschäftspapiere in ihrem Cabinet vergessen hat, in welchem sich eben Bellmour befindet. Zufällig kommt gerade Wittoll, der sich fünfzig Pfund von seinem Depot holen will (Verbindung von Handlung II und III). Den kann das schlaue Weib brauchen. Sie muss ihren Gatten für eine Weile entfernen, damit sie inzwischen den Liebhaber aus dem Cabinet befreie und anderswo verstecke; dann holt ihr Gatte seine Papiere aus dem Cabinette und geht wieder weg. Alles ist dann gerettet. Während Fondlewife das Geld für Wittoll sucht (er befindet sich in s e i n e m Cabinette), beschwört sie eine Art Potipharscene herauf. Sie schreit auf, stürzt wüthend auf Sir Joseph los und ruft um Hilfe. Ihrem herzustürzenden Gatten erzählt sie in fliegender Hast, Wittoll

habe ihr einen Kuss rauben wollen, und bittet Fondlewife, ihr den Frechen aus den Augen zu schaffen. Der unglückliche Banquier fällt über Sir Joseph her und jagt ihn unter biblischen Kernflüchen aus dem Zimmer; anstatt ihm aber zu folgen und ihn aus dem Hause zu werfen, was Laetitia erwartet hat, schließt er nur die Thür und bleibt bei ihr. Das Manöver ist also nicht geglückt, der Gatte fordert den Schlüssel zu ihrem Cabinet. „Dort liegt der arme Mr. Spintext,“ lügt sie dreist darauf los, „der einen Kolikanfall bekommen hat.“ Da auch das den Alten nicht zurückschreckt, tritt sie an die Thür des Cabinettes und spricht laut hinein: „'Tis no Body but Mr. Fondlewife, Mr. Spintext, lie still on your Stomach.“ So, hofft sie, werde ihr Gatte Bellmours Gesicht nicht sehen. Alles ist gut gegangen, Fondlewife kommt mit den Papieren zurück, da bemerkt er unglückseligerweise ein Buch, das Bellmour im Vorzimmer vergessen hat. Es ist leider kein Gebetbuch, worum Laetitia den Himmel bittet: „Pray Heav'n it be a Prayer-Book“, sondern ein sehr verfängliches Werk („Ay, this is the Devil's Pater-Noster. Hold, let me see; The Innocent Adultery“, [eine von Scarrons „Novels“]). Nun wird Bellmour hervorgezerrt. Dieser gesteht ganz offen und unverschämt seine Absicht ein, aber weiter sei es nicht gekommen, die Frau habe von nichts gewusst, er habe sich eingeschlichen. Das versöhnt den Gatten wieder mit seiner Laetitia, und Bellmour entfernt sich schleunigst.

Inzwischen ist der Brief Lucys an Vainlove gelangt und hat seine Wirkung nicht verfehlt; wie der Empfänger in der fünften Scene gesteht, ist es jetzt zwischen ihm und Araminta aus. Die weitere Entwicklung bringt die achte Scene, welche im St. James' Park, der Promenade der eleganten Welt, spielt. Belinda berichtet der ihr begegnenden Araminta, wie sie einem Landedelmann mit Frau und zwei Töchtern in Mrs. Snipwells Laden Beistand geleistet bei der Toilettewahl, wobei die Londoner Modedame das altväterisch unmoderne Wesen der von der Londoner „Cultur“ nicht beleckten Provinzler, ihre Toilette und ihr Benehmen köstlich satirisiert. Sogar vor Leigh Hunt hat diese Stelle Gnade gefunden, besonders gut gefällt ihm der Dank, welchen das

naive Landmädchen seiner Beratherin in Form von „zwei heißen Äpfeln, aus einer Unterrocktasche herausgezogen“, anbietet, und „the fat amber necklace“ der Mutter bezeichnet er, ungezügelt im Lob wie im Tadel, als einen genialen Zug. Der Dichter lässt sich in diesem seinem ersten Stücke, wie man sieht, kein Thema entgehen, das für die Zuschauer Interesse haben kann und die komische Wirkung zu erhöhen geeignet ist. Die beiden Londoner Damen treffen nun mit unseren Freunden Sir Joseph und Bluffe zusammen. Ersteren hat der Wein gar unternehmungslustig gemacht; er sieht zwei maskierte Damen (Sie haben schnell die Masken vorgenommen); sofort will er, vom Madeira kühn gemacht, sich ihnen anschließen, was auch Bluffe dagegen einwenden mag. Belinda ist in Verzweiflung, da sie die beiden auf sich zukommen sieht. Glücklicherweise erscheint in diesem Momente Vainlove als Retter. Wie sie ihn kommen sehen, gewinnen sie Muth, und Belinda weist Bluffe sehr derb ab. „Sie stinken ja nach Brandy und Tabak wie ein Soldat,“ sagt sie ihm; das macht auch Wittoll so perplex, dass er Araminten gegenüber sich nur zur Frage aufraffen kann, in welcher Richtung der Wind gehe. Nun demaskieren sich die Damen, um Vainlove dadurch an ihre Seite zu bringen, und die beiden komischen Helden verschwinden, aber nicht ohne Feuer gefangen zu haben. Auch das ist nicht zwecklos, wir ahnen sofort, dass diese Liebe der beiden für die Lösung der Verwicklung entsprechend verwertet werden soll, und dass sie schließlich die Betrogenen sein werden. Die von ihnen Geliebten werden sie nicht bekommen, aber vielleicht andere, die auf diese Weise doch an den Mann kommen und einen Unglücklichen befreien, welcher sie nur widerwillig genommen. Diese Verliebtheit des Ritters und seines „back“ braucht der Dichter für die letzte Scene. Während Belinda mit Sharper für den göttlichen Cowley, den englischen Horaz, schwärmt und daneben mit großer Meisterschaft alle Welt ausmacht (Diese Scene wurde von allen übersehen, die Sharper als Diener bezeichnen; mit einem Diener medisiert eine Weltdame wie Belinda nicht auf öffentlicher Promenade, mit einem solchen spricht sie nicht über Dichter), zankt sich Vainlove nach kaum erfolgter Versöhnung wieder mit Araminta, weil er auf den Trumpf nicht verzichten kann, von dem

bewussten Briefe zu sprechen. Schließlich erhält sie diesen von Vainlove und liest ihn, nachdem er sich entfernt hat.

Act V.

Am schwächsten ist der fünfte Act. Es gibt überhaupt wenige Dichter, die einen guten Schlussact zu machen verstehen, und Molière, das „Vorbild“ Congreves, gehört nicht zu diesen. Die Lösung überstürzt sich, ist unnatürlich, fehlt überhaupt, kurz, sehr selten befriedigt sie. Was soll man nun von einem jungen Dichter erwarten, der in seinem Erstlingswerke noch dazu der Mode der Zeit Rechnung trägt und sich so viel Handlung aufladet, dass die Lösung auch für einen Geübteren sehr schwer wäre? So sehr sich der Dichter bemüht, uns durch die vier ersten Acte auf das vorzubereiten, was jetzt kommen soll, wir werden doch überrascht, leider aber meist sehr peinlich. Dass das Missverständnis zwischen Vainlove und Araminta sich aufklärt, und dass Vainlove, nachdem er von dem Sachverhalt Kenntnis erhalten hat (Scene IV), bemüht ist, Araminta wiederzuversöhnen (Scene X), wobei diese allerdings nicht sofort nachgibt, aber schließlich doch seine Frau wird (Bennewitz' Behauptung, p. 12: „Auch Araminta verweigert, wie Célimène am Ende des Stückes, dem bisher an sie gefesselten Liebhaber die Hand“, ist unrichtig; Araminta will nur warten, wie bei den andern das Experiment ausfallen wird, ihr behagt offenbar diese Massenverlobung und Buffonerie am Schlusse nicht, auch mag sie noch gewisse Zweifel an dem Charakter Vainloves hegen, die sich aber gewiss bald zu dessen Gunsten entscheiden werden), — das kommt uns nicht unerwartet. Auch dass Belinda vor Bellmour die Waffen streckt, überrascht uns nicht, und überdies ist die Art und Weise, wie sie dies thut, sehr unterhaltend. Sie fällt auch nicht einen Moment aus ihrer Rolle. Sie bleibt immer witzelnd und geistreich. Nur weil Bellmour ein so unbequemer Liebhaber ist, was erwarten lässt, dass er ein ruhiger und guter Ehemann sein werde, nimmt sie ihn. „Ja, die Männer heutzutage,“ fügt sie hinzu, „haben die Ehe zu einem französischen Gericht gemacht. Nach den Vorbereitungen, d. h. nach dem Hofmachen, zu schließen, würde man glauben, es komme etwas ganz Besonderes heraus, aber wenn

es zum Essen kommt, ist alles nur Schaum, ja oft wird nur das, was schon ungezähltemale für andere Gesellschaften gewärmt worden ist, zuletzt der Gattin kalt serviert.“ Bellmour protestiert gegen eine solche Auffassung. Nach ihm ist die „Courtship“ vor der Ehe wie die Musik im Theater vor dem lustigen Stücke. Sie repliciert, ihr erscheine sie vielmehr als der witzige Prolog zu einem langweiligen Stücke. Wenn das Gerechtigkeitsgefühl des modernen Zuschauers auch dadurch beleidigt werden mag, dass ein gewissenloser, intriguanter Lebemann, der vor kurzem erst einen Gatten betrogen hat, die, wenn auch affectierte, so doch immerhin nicht verderbte Belinda heimführen soll, so muss dem gegenüber wieder der historische Standpunkt hervorgekehrt werden. Den Zuschauern im Jahre 1693 flößte Bellmour sicherlich keinen moralischen Abscheu ein. Nur ist der Umschwung in den Ansichten Bellmours und Belindens über die Ehe gar zu schnell erfolgt; dass sie ihn nicht ungern sah, obwohl sie es nicht zugestehen wollte, wissen wir wohl. Was ist aber inzwischen vorgefallen, wodurch sie von ihrem stets betheuerten Abscheu gegen die Männer bis zur Ehezusage an Bellmour getrieben werden konnte? Nicht viel. Immerhin ist das wenigstens psychologisch erklärbar, wenn auch nicht erklärt. Äußerst geschmacklos ist aber die Lösung der Heartwell-Sylvia-Affaire. Bellmour, der in der Kleidung eines Priesters aus Laetitias Hause tritt, wird von Lucy geholt, um unser Paar zu trauen. Lucy und Bellmour verstehen sich. Er will nur eine Scheintrauung vornehmen (Er als Nichtpriester kann ja nicht giltig trauen, deswegen muss er es eben sein und kein wirklicher Priester), da er zu verhindern wünscht, dass Heartwell an eine „whore“ gefesselt werde; Heartwell soll nur bis aufs Blut gequält werden. Einer späteren Ungiltigkeitserklärung der Ehe will Lucy aber nur dann zustimmen, wenn für ihre Herrin Ersatz geschafft werde. Die muss einen Mann bekommen. Bellmour wird ihr ihn verschaffen, ja sogar die Kammerzofe wird er verheiraten. Sylvia selbst, der Bellmour alles entdeckt, tröstet sich gar zu schnell. Überhaupt, so sympathisch ihr Auftreten im dritten Acte in ihren großen Scenen war, so gemein erscheint sie jetzt. Eine tiefe Kluft gähnt zwischen diesen Entwicklungsstadien, deren Überbrückung kaum ver-

sucht worden ist. Nun wird der arme Heartwell getrau und dann so gequält, dass er erklärt, alles hergeben zu wollen, wenn man ihn nur von seinem Weibe trenne. Sonderbarerweise betheiligen sich auch die beiden Damen Araminta und Belinda an diesen Neckereien, besonders letztere weiß ihn wüthend zu machen. Wie peinlich nun schon dieses Verhalten berührt, noch unerquicklicher wird die Situation durch Folgendes: Setter hat von Bellmour die Mission erhalten, für Sylvia und Lucy Männer zu suchen. Unglückseligerweise gehen ihn die in unsere Damen (eigentlich beide in Araminta) verliebten Narren Wittoll und Bluffe jeder einzeln um seine Hilfe in ihrer Liebesaffaire an. Wittoll muss nun Sylvia heiraten, die natürlich als Araminta maskiert erscheinen wird, und der seinem Erhalter ins Kraut tretende Bluffe soll dafür mit Lucy bestraft werden, wodurch Setter nebenbei ein seiner Geliebten gegebenes Versprechen einlöst. So wird Heartwell wieder frei, und er trägt seelenvergnügt die etwas dürftige Moral, „den armseligen Denkspruch, der dem beleidigten sittlichen Gefühle Genugthuung verschaffen soll“ (Bennewitz, S. 29), vor:

„What rugged Ways attend the Noon of Life!
(Our Sun declines) and with what anxious Strife,
What Pain we tug that galling Load, a Wife!“

Dieser Schluss ist possenhaft, die Schließung und Auflösung der Ehe Heartwell-Sylvia, die folgenden Komödien zwischen Sylvia-Wittoll und Lucy-Bluffe, das Mitwirken der beiden Damen: all das ist abstoßend und unwürdig eines Stückes, das in den ersten vier Acten keineswegs schlecht ist.

Schlussbetrachtung.

Charaktere und Handlung zu trennen, geht bei den Congreve'schen Stücken nicht wohl an. Bei der vorangegangenen Analyse des Stückes ist so ziemlich alles, was sich auf die Charaktere bezieht, zur Sprache gekommen: es wurde hervorgehoben, dass es dem Dichter zwar nicht gelungen ist, Sylvia — unzweifelhaft als ein etwas leichtsinniges, dabei impulsives und wärmerer Liebe fähiges Mädchen gedacht, das durch den schlechten Ruf, in welchen sie ihre Offenheit und ihr Liebhaber gebracht haben, mehr

aber noch durch das Gefühl verschmähter Liebe zur speculativen Cocotte ohne jedes Bewusstsein persönlicher Würde herabsinkt, — in dieser Entwicklung nach abwärts zu zeigen, wie auch Größere an einer solchen Aufgabe gescheitert sind, dass aber die Hauptscenen im dritten Acte, wo sie Heartwell ködert, sehr lebenswahr und naturgetreu sind; es wurde ferner die von den meisten andern abweichende Auffassung Aramintas als eines natürlichen, moralisch unverdorbenen, von den Lastern der Zeit nur wenig berührten, wahren, wenn auch nicht sehr tiefen Gefühls fähigen Mädchens gegen andere Auffassungen vertheidigt. Der alte Weiberfeind Heartwell, den die Glut einer spät erwachten Sinnlichkeit gegen seinen Willen einem Weibe zu Füßen wirft, der sich sogar zur Heirat zwingen lässt und nachher wieder um alles in der Welt aus der Schlinge heraus möchte, was ihm endlich gelingt, der leichtlebige, in der Liebe wetterwendische Vainlove, der gewissenlose, intriguante Bellmour, der schlaue und speculative Sharper, der zärtliche und eifersüchtige Puritaner Fondlewife, seine lebenslustige und auf der Jagd nach Liebesglück wenig scrupulöse Gattin Laetitia, die affectierte Modepuppe Belinda, der „pimp" Setter und die kluge Lucy, endlich der „Miles gloriosus" Bluffe und der biedere, aber beschränkte Philister Wittoll: sie alle wurden bereits an geeigneter Stelle charakterisiert.

Diese Charaktere können wohl auf Originalität im allgemeinen keinen Anspruch erheben, wie dies überhaupt in Lustspielen selten genug vorzukommen pflegt, aber sie sind meist trefflich gezeichnet und zeigen, dass der Dichter trotz seiner Jugend ausgezeichnet zu beobachten verstand. Es ist gewiss unrichtig, wenn Johnson sagt, dass man solch ein Lustspiel ohne viel wirklichen Verkehr mit den Menschen nur auf Grund eingehender Lectüre schreiben könne, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, dass Molière, besonders aber Wycherley, stark auf den jungen Dichter eingewirkt haben. Für den „Old Bachelor" selbst Sganarelle in „Mariage forcé" als Vorbild anzunehmen, wie es Bennewitz thut, dazu liegt umsoweniger ein Grund vor, als der heiratslustige Alte eine keineswegs seltene Lustspielfigur ist, die auch bei Molière noch in anderen Stücken vorkommt

und in der englischen Literatur stets mit Vorliebe benützt wurde, als er weiter eine im Leben sehr häufige Erscheinung ist, die Congreve wohl auch persönlich zu beobachten Gelegenheit hatte. Besonders der Umstand spricht aber gegen eine systematische Nachahmung des Molière'schen Sganarelle, dass die Unterschiede zwischen diesem und Heartwell die Ähnlichkeiten bei weitem überwiegen, wofür Bennewitz' genaue Vergleichung den besten Beweis liefert. Dass ihm Sganarelle wie andere heiratslustige Alte bei Molière vorgeschwebt haben mögen, dass er vielleicht auch an den „Misanthrope“ dachte, soll keineswegs in Abrede gestellt werden, aber von einer Nachahmung kann keine Rede sein. Gosse, S. 42, sagt sehr richtig: „In the Old Bachelor there is no positive evidence of the study of Molière, but the direct influence of Wycherley is strongly marked.“ Thatsächlich erinnert Heartwell viel mehr an den „Plain Dealer“ des letztgenannten Dichters; aber auch Wycherley gegenüber kann nur von einer Einwirkung und Beeinflussung, nicht aber von Nachahmung die Rede sein. Ähnliche Halbwahrheiten sind es, wenn Vainlove als Abbild Don Juans nach der Seite des flatterhaften Liebhabers, Bellmour als zweite Hälfte desselben, als gewissenloser Intriguant, Araminta als Célimène, Laetitia als Isabelle in „École des maris“. Angelica in „George Dandin“ hingestellt werden. Was nun die Composition betrifft, so hat der Dichter sich offenbar bestrebt, nicht nur sein Publicum zu unterhalten und durch glänzenden Dialog zu blenden, sondern auch psychologisch zu motivieren, streng folgerichtig den Aufbau durchzuführen und nie über dem Dialog die Handlung aus dem Auge zu verlieren. Ganz ist ihm dies nicht gelungen, weil er nach dem Dictum der damaligen dramaturgischen Gesetzgebung die Handlung zu verwickelt gestaltete und anderseits durch Molière und seine Neigung zum Dialogisieren zu sehr an der raschen Abwicklung der Handlung gehindert wurde. Aber jedenfalls muss man die außerordentliche Geschicklichkeit bewundern, mit der er die fünf Handlungen des Stückes miteinander zu verknüpfen wusste. Das verräth bei einem jungen Manne ungewöhnliche Begabung für das Drama. Auf die Beziehungen zu Molière in Bezug auf die Entlehnung der „plots“ einzugehen,

ist hier umsoweniger nöthig, als jedem Leser, der Seite 15—25 des Bennewitz'schen Werkes genau studiert, die Richtigkeit des hier schon oft Vorgebrachten, dass nur von leisen Anklängen, nicht aber von Nachahmungen gesprochen werden kann, ohneweiters klar wird. Das Glänzendste an diesem Lustspiele ist, wie schon hervorgehoben wurde, der Dialog. Im Lobe desselben sind alle Kritiker einig. Dieser geist- und witzsprühende Dialog, in welchem Congreve unerreichter Meister ist, sicherte dem Stücke die glänzende Aufnahme und macht es auch heute noch, wo es auf keiner Bühne mehr gespielt wird, zu einer unterhaltenden Lectüre. „His style is inimitable, nay perfect. It is the highest model of comic dialogue. Every sentence is replete with sense and satire, conveyed in the most polished and pointed terms. Every page presents a shower of brilliant conceits, is a tissue of epigrams in prose, is a new triumph of wit, a new conquest over dulness. The fire of artful raillery is nowhere else so well kept up. This style, which he was almost the first to introduce, and which he carried to the utmost pitch of classical refinement, . . ." sagt Hazlitt a. a. O., S. 89. Dazu sei noch bemerkt, dass Congreve den Dialog nicht als solchen gepflegt hat, sondern stets mit den Erfordernissen der Handlung zu verknüpfen zum mindesten versucht hat, und wir können unser Urtheil über dieses Jugendstück damit schließen, dass wir mit besonderer Hervorhebung des eleganten und witzigen Dialogs eine rühmende Anerkennung der scharfen Beobachtungsgabe des jungen Dichters für das ihn umgebende Leben, der bei einem Jüngling außerordentlich frappierenden feinen Charakteristik und der bei der Verworrenheit der Handlung nicht genug zu würdigenden Straffheit des Aufbaues und der Composition verbinden, wogegen als Mängel „the brutality of sentiments" und die ungenügende Lösung bezeichnet werden müssen. Dryden hatte recht, als er den „Old Bachelor" für ein bedeutendes Werk hielt, und man muss ihm zustimmen, wenn er ihn als „das beste erste Stück" bezeichnet. Zum Schlusse möge noch Johnsons Urtheil über das Stück angeführt werden, nicht als ob dasselbe auch nur in einem Punkte getheilt werden könnte, sondern höchstens als Beweis dafür, wie man über den

armen Congreve urtheilte. Johnson gesteht selbst, dass er nicht eingehend von dessen Stücken reden könne, da schon viele Jahre vergangen seien, seit er sie „inspected“. Und doch wagt er es zu schreiben: „If The Old Bachelor be more nearly examined, it will be found to be one of those comedies which may be made by a mind vigorous and acute, and furnished with comic characters by the perusal of other poets, without much actual commerce with mankind. The dialogue is one constant reciprocation of conceits, or clash of wit, in which nothing flows necessarily from the occasion, or is dictated by nature. The characters, both of men and women, are either fictitious and artificial, as those of Heartwell and the ladies; or easy and common as Wittoll, a tame idiot, Bluff, a swaggering coward, and Fondlewife, a jealous puritan; and the catastrophe arises from a mistake not very probably produced, by marrying a woman in a mask.“ (Die Unwahrscheinlichkeit der Lösung, besonders das Maskieren der Damen, wird schon in „Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830“ tadelnd hervorgehoben.)

Allerdings macht er nach diesem Verdammungsurtheile dem Dichter doch wieder sein Compliment, indem er fortfährt: „Yet this gay comedy, when all these deductions are made, will still remain the work of very powerful and fertile faculties; the dialogue is quick and sparkling, the incidents such as seize the attention, and the wit so exuberant, that it o'er-informs the tenement.“ Da sich sehr wenige die Mühe genommen zu haben scheinen, Congreve zu lesen, sondern die meisten es viel bequemer fanden, ohne eigene Lectüre frühere Kritiker, besonders aber Johnson, auszuschreiben, ist diese in Bezug auf Dialog und Charakteristik falsche Kritik für unseren Dichter verhängnisvoll geworden, besonders die „artificial characters“ spuken noch immer in den meisten Literaturgeschichten. Gerechter urtheilen Leigh Hunt und Macaulay, besonders zutreffend aber ist, was Rapp (Studien zum englischen Theater), S. 155, über unser Stück sagt: „Die Gesellschaft ist schlecht wie bei Otway und von einer ethischen Grundlage der Charaktere ist noch weniger die Rede. Aber das macht die Sache besser; denn dieser junge Poet hat nicht die stagnierende ekle Reflexion

Otways, sondern sanguinische Beweglichkeit; es ist ihm bloß um Intrigue und Situation zu thun, die Leute sprechen so lakonisch wie möglich (nicht also, wie Johnson meint, nur um witzigen Dialog), das Ganze könnte nur lebendig auf der Bühne den rechten Eindruck machen; es ist specifisch englische Lebendigkeit, wenn auch ohne Charakter. Der des Alten, dem eine Hure angehängt wird, ist übrigens kaum hervorstechend genug, um die Titelrolle abzugeben; eher der miles gloriosus, der sehr plautinisch gehalten ist und ein Kammermädchen heiraten muss. Die hervorstechendste und frechste Scene ist dagegen eine Ehebruchsscene der Kaufmannsfrau, die die Nebenhandlung bildet, mit einem als Puritaner verkleideten Cavalier; diese Scene ist mit classischer Frechheit gezeichnet, so dass man mit Abrechnung der Intrigue an Aristophanes denken könnte." Der „Alte Junggeselle" ist „an inferior play" (Macaulay a. a. O.), aber „inferior" nur im Verhältnis zu den späteren Leistungen des Dichters; an sich steht das Stück höher als jedes andere Erstlings- und gar manches Dichterwerk aus den reifen Jahren eines Poeten.

The Double-Dealer.

In den ersten Tagen des November 1693, also nicht einmal ein volles Jahr nach der ersten Aufführung des „Old Bachelor" (Jänner 1693), wurde am Theatre Royal das zweite Stück des Dichters „The Double-Dealer" gespielt. Veröffentlicht wurde das Stück am 4. December 1693 (London Gazette) mit dem Datum 1694 auf dem Titelblatte. Dies mag der Grund sein, weshalb Hettner sagt: „Im nächsten Jahre (1694) erschien ‚The Double-Dealer', ‚der Zweiächsler'." Übrigens kann er dies auch Johnson entlehnt haben, welcher sagt: „Next year he gave another specimen of his abilities etc." Bennewitz schreibt gleichfalls: „The Double-Dealer, 1694." Leigh Hunt schließt sich der allgemeinen Ansicht an: „The Double-Dealer, which came out at the same house the year following." Macaulay folgt ihm: „In 1694, Congreve brought out the Double-Dealer." Rapp nimmt gleichfalls 1694 an: kurz, dieses Jahr wurde allgemein als dasjenige bezeichnet, in welchem

unser Stück erschien, wenn nicht aufgeführt wurde. Malones Notiz, nach welcher es im November 1693 aufgeführt wurde, die Einreihung desselben unter die im Jahre 1693 aufgeführten Stücke in „Some Account of the English Stage etc.“, der angezogene Bericht der „London Gazette“ wurden gegenüber der auf dem Titelblatte gedruckten Jahreszahl unberücksichtigt gelassen; auch entsprach es den Kritikern und deren nicht zu hohen Begriffen von Congreves dichterischer Kraft mehr, wenn sie ihn an dem Stücke länger arbeiten lassen konnten. Es liegt jedoch kein Grund vor, an 1694 festzuhalten, weshalb wir denn mit Gosse und Körting für November (erste Aufführung) und December (erstes Erscheinen in Buchform) 1693 uns entscheiden müssen. Der „Double-Dealer“ erlitt auf der Bühne ein ziemliches Fiasco. Darin stimmen alle Angaben überein. In einem Briefe an Walsh berichtet Dryden (Gosse, S. 49) über die sehr geringe Befriedigung, die das Stück dem Publicum gewährt, ja über scharfen Tadel, den es von vielen Seiten erfahren hat. „It is much censured by the greater part of the town,“ schreibt er. Dies ist vorzugsweise auf die kühne Satire des Dichters zurückzuführen, welche selbst die Anwesenden nicht schonte, so besonders die zu einer ersten Aufführung gewöhnlich in Masken erscheinenden Damen. „I find women,“ sagt Careless in dem Stücke (Act III, Scene V), „are not the same bare-faced and in masks and a vizor disguises their inclinations as much as their faces.“ Darauf erwidert Mellefont, „the man of virtue and honour“: „'Tis a mistake, for women may most properly be said to be unmasked when they wear vizors, for that secures them from blushing, and being out of countenance and next to being in the dark, or alone, they are most truly themselves in a vizor-mask.“ Noch mehr schadete es aber dem Erfolge des Stückes, dass zwei Charaktere wie Lady Touchwood und Maskwell, besonders aber letzterer, die Hauptrollen darin spielen. Maskwell, dieser „most appalling scoundrel in imaginative literature“ (Gosse, S. 49), dieses moralische Ungeheuer ohne jeden versöhnenden menschlichen Zug, Teufel in jedem Worte und in jeder Handlung, der den Freund verräth und auf dessen Kosten Liebesglück genießen will, mochte umso größeren Abscheu wecken, als manche unter den Zuschauern

nicht ohne Grund annehmen mussten, der Dichter habe ihr Treiben carikieren wollen. Dass der überaus empfindliche Dichter, der durch den beispiellosen Erfolg des „Old Bachelor“ sehr verwöhnt worden war, dieses Unglück nicht mit philosophischer Ergebung trug, ist erklärlich. In einer interessanten Dedications-Epistel an Charles Montague, einen der „Lords of the Treasury“, den späteren Lord Halifax (seit 1700), den bekannten Protector unseres Dichters, sucht er sich gegen die Vorwürfe zu vertheidigen, die gegen ihn erhoben wurden. Gosse hatte die Dedication vor sich, die der ersten Ausgabe vorgedruckt wurde, und citiert einige Stellen aus derselben, welche Congreve später, als sich seine Wuth etwas gelegt hatte, ausließ. Er wendet sich darin mit schlecht verhehltem Ärger gegen die „illiterate critics“ und gegen deren „impotent objections“, erklärt, dass er vom Herzen eine bessere Aufnahme des Stückes gewünscht hätte, nicht so sehr in seinem Interesse, als weil er gern dazu beitrüge, die Bühne zu einer wahren Ergötzung und Unterhaltung für das Volk zu machen. Bitter beklagt er sich darüber, dass man dieses Stück, an welches er seine ganze Kraft gesetzt habe, verurtheile, während man dessen unvollkommenen Vorgänger so freundlich begrüßt habe.

Er gesteht direct zu, gegen jene Narren geschrieben zu haben, die sich jetzt ärgerten. In der uns vorliegenden Dedication verräth uns zunächst der Dichter, dass er versucht habe, „a true and regular comedy“ zu schreiben. Dass er sich mit den Theorien der französischen Kunstkritiker befasst hat, ersehen wir nicht nur aus zahlreichen Anspielungen in seinen Stücken, sondern auch aus den sich an das eben verzeichnete Geständnis unmittelbar anschließenden Erklärungen einer regelmäßigen Komödie. Er geht von der Moral aus und erfindet zu dieser die Fabel (Rapp bezeichnet diesen Vorgang mit vollem Rechte als sehr bedenklich), begnügt sich diesmal mit einem einzigen „plot“, um Verwirrung zu vermeiden und die drei Einheiten des Dramas zu bewahren: man sieht, dass Boileau einen mächtigen Einfluss auf ihn ausgeübt hat. Wenn er ausdrücklich hervorhebt: „I do not know that I have borrow'd one Hint of it anywhere“, so will er anderseits wieder seine Originalität retten. Wie es mit dieser steht, wird sich später

zeigen. Nach diesen Bemerkungen wendet er sich gegen seine Gegner. Ein im vorhergehenden nicht erwähnter Vorwurf bezog sich darauf, dass er in diesem Drama den Monolog verwendete, der von altersher allen realistischen oder naturalistischen Dichtern ein Greuel war. Seine Vertheidigung desselben ist eine sehr geschickte. Derjenige, welcher auf der Bühne einen Monolog hält, denkt laut, natürlich ist das nur dann zulässig, wenn Dinge seine Gedanken beschäftigen, die er keinem andern, nicht einmal einem Vertrauten, mittheilen kann, wie z. B. der Schurke seine Pläne, die wir aber doch erfahren müssen.

Der zweite Vorwurf wird daraus abgeleitet, dass Mellefont als „Gull", als Einfaltspinsel erscheine. Dem ist nicht so; es ist kein Beweis von Einfältigkeit, wenn man als ehrlicher und auch von andern Gutes denkender Mann von einem abgefeimten Schurken betrogen wird. Am meisten aber schmerzt es den Dichter, dass er einige Damen beleidigt hat. Außer den schon angeführten directen Anspielungen auf die anwesenden maskierten Damen waren sie auch darüber indigniert, dass in dem Stücke „some Women are Vicious and Affected". Bischof Collier hat später denselben Vorwurf gegen Congreve erhoben; unter den vier weiblichen Personen sind drei nach Collier zu verwerfen, Cynthia allein ist ausgenommen. Die Damen fertigt Congreve hier sehr scharf ab. Der komische Dichter muss die Fehler und Narrheiten der Menschheit schildern; nun gibt es aber zwei Geschlechter. Wenn er eines übergeht, ist sein Werk unvollkommen. Er würde den beleidigten Damen gerne bei Gelegenheit sein Compliment machen. In der Komödie geht das aber ebensowenig, wie dass eine Dame „be tickled by a surgeon, when he's letting her Blood". Die tugendhaften und vernünftigen Weiber gewinnen ja nur durch einen solchen Contrast und haben gar keinen Grund, beleidigt zu sein, die anderen aber thäten am besten, zu schweigen und ihren Ärger hinunterzuschlucken, um sich nicht zu verrathen. Solche Worte waren nicht geeignet, das beleidigte Publicum zu versöhnen. Besonders auffällig erscheint uns an den Congreve gemachten Vorwürfen lediglich der, welcher sich auf das Unmoralische und Affectierte in den Frauencharakteren bezieht. Wir

wissen ja, dass man es zu jener Zeit damit nicht so genau nahm. Das lässt sich aber wohl daraus erklären, dass Lady Touchwood nicht nur und gewiss auch nicht vorzugsweise wegen ihrer Scrupellosigkeit in Bezug auf die Ehe und die geschlechtlichen Beziehungen zwischen Mann und Weib, sondern hauptsächlich wegen ihres intriguanten Wesens unsympathisch berührte; die anderen Weiber in den Komödien jener Zeit sind sinnlich, oft ordinär im Verkehr mit dem andern Geschlecht, wenig scrupulös, aber gewöhnlich nicht aus Speculation, sondern weil sie glauben, das müsse nun einmal so sein; es ist, könnte man sagen, eine unbewusste Schlechtigkeit. Das bewusst Schlechte in Lady Touchwood mag abgestoßen haben (Sylvia im „Old Bachelor“ ist gegen sie ein Engel). Bei Lady Plyant ist kaum ein Charakterzug zu constatieren, der den Damen der damaligen Zeit ungewohnt gewesen wäre, vielleicht die sonderbare Art, wie sie dem Gatten den Genuss seiner Gattenrechte verkümmert. Affectiert ist Lady Froth; bei dieser mochte die aus Frankreich herübergenommene Art der gelehrten Affectation den englischen Theaterbesucherinnen damals noch fremd sein. Selbst von den als Motto vorangestellten Zeilen: „Interdum tamen, et vocem Comaedia tollit.“ (Hor., Ars Poet.), und „Huic equidem Consilio palmam do: hic me magnifice effero, qui vim tantam in me et potestatem habeam tantae astutiae, vera dicendo ut eos ambos fallam.“ (Syr. in. Terent. Heautontimorumenos.), beweist der erste, dass der Dichter gewillt war, in dieser Komödie die scharfe Geißel der Satire zu schwingen, während das zweite Citat uns angibt, welches Mittels sich sein Intriguant im Stücke bedienen wird; er wird nämlich die Wahrheit sprechen und so alle täuschen. Wenn man also für jedes von unserem Dichter verwendete Motiv unbedingt eine Quelle haben muss, so liegt sie ja hier vor in dem oben bezeichneten Stücke des lateinischen Komödiendichters; das hätte Bennewitz berücksichtigen sollen, als er auch in diesem Motiv wieder nur Molière'sches Eigenthum sah.

Eine reichliche Entschädigung für den ihm vom Volke versagten Beifall mochte der Dichter in der begeisterten Anerkennung finden, welche die Besten seiner Zeit ihm zollten. Nach der besprochenen „Dedication“ findet sich in unserer

wie in Leigh Hunts Ausgabe das Gedicht oder die poetische Epistel Drydens „To my Dear Friend Mr. Congreve on his Comedy call'd The Double-Dealer". Diese herrlichen Verse sind gar oft citiert worden, sie haben nicht nur viel zum Dichterruhme Congreves beigetragen, der in denselben auf das überschwenglichste gepriesen wird, sondern sie sind auch für die Einsicht in die literar-historische Anschauungsweise jener Zeit von höchster Wichtigkeit. Dryden spricht von der Zeit Shakespeares und seiner unmittelbaren Nachfolger:

„Theirs was the Giant Race before the Flood."

Der Kraft jener Gigantenperiode, die urwüchsig ohne Kenntnis der Regeln aus dem Antrieb einer strotzenden Lebensfülle ihre Werke förderte, folgte Karls II. Dichterzeitalter, das zwar an Kunstverständnis und Geschicklichkeit dem früheren weit überlegen war, aber dessen Kraft und Stärke vermissen ließ. Da kam Congreve-Vitruvius und vereinigte in sich Fletchers „Easy Dialogue" und Johnsons „Strength of Judgment", Etheridges „Courtship", Southerns „Purity", Wicherleys „Satire, Wit, and Strength": alles das ist Congreve in harmonischer Fülle eigen, er ist der neidlos anerkannte und bewunderte Dichterfürst einer größeren Zeit, als es die Shakespeares war. Endlich tritt der alte Dryden dem jungen Dichter seinen Ehrenplatz auf dem Parnass der Dichtung in wehmuthsvoller Resignation ab und empfiehlt sich dem Wohlwollen des neuen Dichterfürsten.

Auch Swift begeisterte sich zu einem Gedichte, das, in der Form ungelenk, wie er denn überhaupt kein Meister der gebundenen Rede war, im Inhalt rückhaltslose Begeisterung athmet. Sogar die Königin Maria besuchte noch im November desselben Jahres das Theater, als der „Double-Dealer" aufgeführt wurde, und Congreve hatte die Genugthuung, bei dieser Gelegenheit ein junges schauspielerisches Talent, den später oft genannten Colley Cibber, durch seine Protection gefördert zu sehen. Im folgenden Jahre, das in des Dichters poetischer Production „almost a blank" ist, feierte das Stück seine Auferstehung auf der Bühne und erfreute sich bei dieser Gelegenheit des besonderen Beifalls der anwesenden Königin. Für diese Aufführung schrieb Congreve einen eigenen Prolog, der poetisch wenig

bedeutend ist. Der dem Stücke vorgedruckte und von Mrs. Bracegirdle vorgetragene Prolog geht von einem angeblich bei den Mohren üblichen Verfahren aus, wonach man die neugebornen Kinder ins Wasser wirft, um zu erkennen, ob sie „truly got“ sind oder nicht. Wenn sie schwimmen, werden sie anerkannt, wenn sie ertrinken, sind sie Bastarde. Ähnlich ist es bei Theaterstücken, die auch ihren Wert dadurch erweisen müssen, dass sie sich auf der Oberfläche erhalten. Im Anschlusse daran wird dann über „Cuckolds“ und „Bastards“ in der Weise der Zeit gewitzelt.

Analyse des Stückes.

Um die Einheit des Ortes zu retten, spielt das ganze Stück in „a Gallery in the Lord Touchwood's House, with Chambers adjoining“.

Act I.

Die ersten fünf Scenen führen uns nur Männer vor. Wir sind wieder in lustiger Gesellschaft, in den anstoßenden Räumen wird nämlich ein Fest gefeiert. Careless und Mellefont haben sich zurückgezogen, um ernste Besprechungen zu pflegen, da werden sie durch den „pert Coxcomb“ Brisk gestört. Das ist der rechte Typus eines geistreich sein wollenden, von sich eingenommenen „wit“, der sich in der Gesellschaft sehr wohl fühlt, wo er seinen Witz leuchten lassen kann. Im Grunde ist er ein guter Kerl: „Faith 'tis a good-natur'd Coxcomb, and has very entertaining Follies.“ Ein eitler und hohlköpfiger „Elegant“ des Londoner Salons, der aber nebenbei darauf erpicht ist, den Gebildeten, ja Gelehrten zu spielen: ein französischer Schöngeist jenseits des Canals, so lässt er sich kurz charakterisieren. Sein „Preciosenthum“, möchte man sagen, tritt gleich anfangs zutage; er liebt es, in Metaphern zu sprechen. „Since thy Amputation from the Body of our Society — He! I think that 's pretty and metaphorical enough,“ sagt er zu Mellefont. Endlich verlässt er die beiden, aber erst nachdem sie ihm unter Schmeicheleien ziemlich deutlich den Laufpass gegeben haben. Nun kann der Dichter in der dritten Scene, nachdem die vorhergehenden zwei lediglich Zwecken der Charakteristik gedient haben, uns die Exposition des Stückes

geben, die hier umso schwieriger ist, als Congreve zwar, den Regeln der Franzosen folgend, nur eine Handlung vorführt, dieselbe aber doch, um mit der nationalen Richtung nicht ganz zu brechen, möglichst „strong“ (Dedication) machen will. Mellefont soll die schöne Cynthia, die Tochter Sir Paul Plyants aus dessen erster Ehe, heiraten, nun aber hegt Lady Touchwood, Mellefonts Tante, eine heftige Leidenschaft für den Neffen. Dieser hat sie bisher stets zurückgewiesen, wofür wir wohl nicht den von Careless angeführten Grund gelten lassen werden, dass Mellefont, der für den Fall der Kinderlosigkeit seines Onkels Lord Touchwood zu dessen Erben ausersehen ist, doch nicht so dumm sein werde, selbst den Concurrenten ins Leben zu setzen, der ihn aus seinem Erbe verdrängen soll. Mellefont ist ein gutmüthiger Junge, der nicht darauf aspiriert, Weiber zu verführen, aber durchaus kein speculativer Kopf, der stets seinen eigenen Vortheil im Auge hat und in der Wahl der Mittel, diesen zu erreichen, nicht scrupulös ist; nein, er hat noch Gewissen, und zwar mehr, als in jenen Zeiten üblich ist, er kennt auch noch warme Gefühle. Er liebt Cynthia aufrichtig, und wenn auch der Charakter nach der edleren Seite hin zu wenig herausgearbeitet ist, wie schon hier hervorgehoben sei, so wollte doch der Dichter nach seinem eigenen Geständnisse ihn nicht zu einem „Gull“ machen (Dedication); ihm schwebte vielmehr das Bild eines ehrlichen und edlen Menschen vor, der allerdings etwas zu vertrauensselig ist, keineswegs aber wie Orgon im „Tartuffe“ von Natur aus ein leichtgläubiger, dummer Tropf, der dem ersten besten Betrüger aufsitzt. Diese Vertrauensseligkeit spricht sich besonders darin aus, dass er die Warnungen des vorsichtigeren Careless, Maskwell nicht zu trauen, in den Wind schlägt. Er hat eben das Bedürfnis, einem Freunde voll und ganz zu vertrauen. Lady Touchwood hat er also abgewiesen, da ihm ein solches Verhältnis mit der Tante umsoweniger behagen kann, als er ja Cynthia aufrichtig liebt. Die Tante hat ihm an demselben Morgen eine furchtbare Scene gemacht, und nachdem sie alle Mittel erschöpft hatte, um ihn zu ködern, ewige Rache geschworen. Sie wird die Verbindung mit Cynthia, welche schon am nächsten Tage stattfinden soll, zu verhindern

suchen, das weiß er wohl. Darum soll sie Maskwell bewachen, dass sie auf die Plyants keinen üblen Einfluss nehme, Careless soll Lady Plyant den ganzen Abend nicht aus den Augen lassen, und Cynthia übernimmt Sir Paul Plyant. Dass Maskwell mit Lady Touchwood selbst ein Verhältnis habe, will Mellefond dem Freunde natürlich nicht glauben. Lord Touchwood, Lord Froth und Syr Paul Plyant kommen die andern abholen. Bei dieser Gelegenheit werden wir nur mit Lord Froth näher bekannt. Der edle Lord, den Bennewitz merkwürdigerweise gar nicht charakterisiert, ist eine köstliche Figur. Er ist „a Man of Quality“, hält sich für etwas ganz anderes als gewöhnliche Menschenkinder und sucht in jedem Worte und in jeder Miene sein Air zu wahren. Dadurch bekommt sein Wesen etwas Unnatürliches und Gespreiztes. „There is nothing more unbecoming to a Man of Quality, than to Laugh; 'tis such a v u l g a r Expression of the Passion! every Body can laugh. Then especially to laugh at the Jest of an inferior Person, or when any Body else of the same Quality does not laugh with one; ridiculous! To be pleased with what pleases the Croud!“ lässt ihn der Dichter gleich anfangs sagen. Man denkt unwillkürlich an den „Bourgeois gentilhomme“. Nicht einmal über die Witze in den Komödien lacht unser Held, um die Dichter nicht eingebildet zu machen, ja er bezwingt sich um dieses edlen Zweckes willen oft mit größter Mühe. Im Gespräche mit diesem Lord spielt natürlich Brisk alles aus, was er an vermeintlichem Witz besitzt. Der vernünftige, vorsichtige, weltkluge und als einziger im Stücke mit wirklichem Mutterwitz ausgestattete Careless tritt neben diesen beiden Gecken besonders sympathisch in den Vorder- oder eigentlich in den Hintergrund.

Die letzte Scene (VI.) des ersten Actes zeigt die beiden Hauptpersonen des Stückes, Maskwell und Lady Touchwood, die ja Mellefonts eigener Wille zusammengeführt hat, wie sie miteinander Abrechnung halten über die Vergangenheit und für die Zukunft Pläne schmieden. Diese Scene ist ein Meisterwerk des Dichters. In zwanglosem Gespräche erschließen sich uns die Seelen der beiden, wir lernen die Triebfedern ihres Handelns genau kennen. Lady Touchwood ist ein Weib von glühender Leidenschaftlichkeit. „Fire in

my Temper, Passions in my Soul, apt to ev'ry Provocation, so schildert sie sich selbst. Sie brannte in Liebe zu Mellefont, da gab es für sie keine moralischen noch gesetzlichen Schranken. Er verstieß sie, Liebe und Verzweiflung loderten in ihrer Brust auf und entzündeten das Feuer der Rachsucht. Rache um jeden Preis! Maskwell kam ihr gerade in den Wurf. Ihr Blut wallte noch von der aufgestachelten Sinnlichkeit und wollte zur Ruhe kommen durch Befriedigung des Bedürfnisses, er war überdies ein geeignetes Rachewerkzeug; wenn sie einen Sohn hatte, war der Verräther an ihrer Liebe auch noch materiell ruiniert und musste ihr zu Füßen sinken. Diese Erwägungen, nicht klar und ruhig gemacht, sondern wild durch ihr erhitztes Hirn jagend, trieben sie Maskwell in die Arme. Aber jetzt, da sie ihn so kalt und planmäßig seine Schurkereien ersinnen sieht, da erfasst sie das Gefühl der Verachtung: „O I have Excuses, thousands for my Faults, ... But a sedate, a thinking Villain, whose black Blood runs temperately bad, what Excuse can clear!" Dass nun Mellefont Cynthia heiraten soll, das erfüllt sie mit Verzweiflung, das muss abgewendet werden: „Yet my Soul knows I hate him too: Let him but once be mine, and next immediate Ruin seize him." Dafür weiß Maskwell Rath. Lady Plyant soll zu dem Glauben gebracht werden, dass Mellefont sie liebe, was nicht schwer halten wird, da sie einfältig, leichtgläubig und diesem auch sehr gut ist. Wir sind zwar momentan der Ansicht der Lady, welche sagt: „But I don't see what you can propose from such a trifling Design", aber Maskwell beruhigt uns mit den obligaten Schlussversen des Actes:

„One Minute gives Invention to destroy,
What, to rebuild, will a whole Age employ."

Maskwell selbst tritt uns in dieser Scene in seiner ganzen teuflischen Bosheit entgegen. Er ist wirklich „a sedate, a thinking Villain, whose black Blood runs temperately bad". Er gibt ohneweiters zu, dass er ein Schurke ist, dass er seinen Freund verrathen, seinen Wohlthäter, den Lord Touchwood, in seinem Eheglück betrogen hat; dass er die Lady entehrt habe, leugnet er, denn niemand hat aus seinem Munde etwas von ihren „schwachen Stunden" erfahren, ein Beweis seiner cynischen Auffassung von

weiblicher Ehre. Ihren Anwürfen gegenüber bleibt er ruhig und beruhigt auch sie über seine weitere Treue und Anhänglichkeit mit dem Hinweis nicht auf seine Liebe oder Dankbarkeit, sondern wahrheitsgemäß auf die Nothwendigkeit: „You know I am your Creature, my Life and Fortune in your Power; to disoblige you brings me certain ruin.“ Er verhehlt sich durchaus nicht, dass sie Mellefont liebt, dass er nur ein Werkzeug in ihren Händen ist, aber was verschlägt ihm das, wenn er nur zum Ziele kommt? Dabei mag allerdings zugegeben werden, dass auch ihn eine gewisse Sinnlichkeit zu jenem Weibe trieb. Der Mann, von dem die Lady gestehen muss: „O Maskwell, in vain I do disguise me from thee, thou know'st me, know'st the very inmost Windings and Recesses of my Soul“, ist durch seine planmäßige Bosheit und seinen kalten, aber scharfen und durchdringenden Verstand der Lady überlegen, um wie viel mehr dem armen Mellefont. Wer einem solchen Gauner aufsitzt, braucht keineswegs ein Tölpel zu sein.

Auch der erste Act dieses Stückes bietet eine meisterhafte Exposition und ist in der Charakteristik der Hauptpersonen sehr glücklich. Handlung ist nicht viel darin, gegenüber dem „Old Bachelor“ ist aber der Fortschritt in dem planmäßigen Einfädeln der Intrigue sofort sichtbar.

Act II.

Wegen der Frauencharaktere in diesem Stücke wurde vielfach ein Geschrei erhoben, dass man glauben müsste, man habe es mit den abscheulichsten Creaturen auf Gottes Erdboden zu thun. Bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass ein von glühender Leidenschaftlichkeit getriebenes, von ihrem Liebhaber verschmähtes und in dem Durst nach Rache sich über alle Schranken hinwegsetzendes Weib zwar nicht sympathisch, aber im Drama zu keiner Zeit selten ist, dass eine „Précieuse“, einen Blaustrumpf auf die Bühne zu bringen, keinem Dichter verwehrt wurde, dass endlich ein dummes und verliebtes Frauenzimmer, welches den Gatten tyrannisiert und einem Liebhaber nicht unfreundlich entgegenkommt, wenigstens auf der Restaurationsbühne nicht erst von Congreve vorgeführt wurde. Wenn früher einmal der Versuch gemacht wurde, den Ärger

der maskierten Theaterbesucherinnen über die schlechten oder affectierten Weiber auf der Bühne wenigstens theilweise zu erklären, so wurde damit eben nur eine Erklärung einer befremdlichen Erscheinung angebahnt, aber nicht etwa die erhobenen Vorwürfe als begründet anerkannt. Colliers Bemerkung: „There are but four ladies in this Play and three (!) of the biggest of them are Whores — a great compliment to quality to tell them, there is not above a quarter of them honest", ist in ihrer zelotischen und bornierten Grobheit eine crasse Unrichtigkeit und Ungerechtigkeit. Congreve selbst vertheidigt sich in diesem Punkte so ungeschickt wie in allen andern. Was man auch über Lady Touchwood und die erst später auftretende Lady Plyant denken wird, von den zwei Weibern, die in der ersten Scene des zweiten Actes auf den Brettern erscheinen, kann keine als „Whore" bezeichnet werden. Es sind dies Lady Froth und Cynthia. Cynthia nimmt selbst Collier aus, in Bezug auf erstere wird man uns vielleicht die sechste und siebente Scene des vierten Actes und einiges, was wir im fünften Acte erfahren, entgegenhalten. Sie fängt nämlich wirklich eine Liebelei mit Brisk an, die sich bis zu einer Umarmung entwickelt, und betrügt ihren dazukommenden Gatten, nach dessen Beruhigung sich beide in den Garten zurückziehen; doch das ist so rein äußerliche Zuthat, dass der Charakter der Lady Froth damit gar nicht übereinstimmt; es könnte, allerdings mit Entgang eines komischen Effects, im Interesse der Charakteristik sehr gut weggelassen werden. Lady Froth ist ein nach England verpflanztes Gewächs aus Paris, eine „Précieuse", „a charming young bluestocking, with her wit and her pedantry, her affectation and her merry vitality" (Gosse, S. 55). Sie schwärmt für die Poesie, sie schreibt „Songs, Elegies, Satires, Encomiums, Panegyrics, Lampoons, Plays, or Heroic poems"; eine Liebe ohne Dichten kann sie sich gar nicht vorstellen. Die Erwähnung der Liebe führt sie auf den Gatten, welchen sie als „Man of Quality", dem nichts mehr fehle als „a blue Ribbon and a Star", geradezu vergöttert, mit welchem sie, als er mit Mellefont und Brisk in der zweiten Scene eintritt, in lächerlich gezierter Weise Liebeständeleien beginnt. Cynthia, „one of those gracious and honest maidens whom he liked to pre-

serve in the wild satiric garden of his drama, that his beloved Mrs. Bracegirdle might have a pure and impassioned part to play“ (Gosse, S. 55), wird von der gelehrten Dame, die sogar Griechisch gelernt hat, mit einer gewissen mitleidigen Herablassung behandelt. Mellefont besitzt keine „distinguishing Quality“, ihm fehlt das gewisse „Je-ne-sçay-quoi“, er ist nur eine Mittelmäßigkeit, das gibt sie ihm in jener ausgesucht boshaften Weise zu verstehen, in welcher Höherstehende oft die ihnen Untergeordneten zu beleidigen pflegen. „Mr. Mellefont, don't you think Mr. Brisk has a World of Wit?“ fragt sie z. B. Dieser Mr. Brisk hat es ihr überhaupt angethan; er dichtet auch, allerdings nur selten, dann aber „keen Jambics“. So erzählt sie ihm denn von einem heroischen Gedicht, „Sillabub“ genannt, in welchem sie ihre Liebe zu Lord Froth besingen will. Sie hat „Bossu, Rapin und Dacier upon Aristotle and Horace“ gelesen, nun soll Mr. Brisk ihr Beirath sein. Wenn die erwähnten Scenen im vierten und fünften Acte aber nicht weggelassen werden, verschieben sie das Bild dieser Dame in dem Sinne, dass der Gegensatz zwischen der angenommenen Blaustrumpfbildung und dem natürlichen Temperament der Lebedame einmal drastisch hervorbricht. Cynthia ist der Lady Froth in ihrer einfachen Natürlichkeit weit überlegen und gibt ihr bisweilen treffende Antworten. Als sie in der dritten Scene mit Mellefont allein auf der Bühne bleibt, da hat das Vorangegangene in ihr nur den Eindruck zurückgelassen, dass, wenn zwei Narren einander heiraten, sie durch den Contrast nur umsomehr hervorstechen. Daran knüpft sich ein belangloses Witzeln über die Ehe, die mit einigen Spielen verglichen wird. Da gehen Musikanten über die Bühne — wir kennen schon aus dem „Old Bachelor“ dieses Mittel — und bringen, angehalten und zum Spielen aufgefordert, ein Liedchen, bestehend aus zwei sechszeiligen Strophen in der Reimstellung aaaabb, welches einen Rath an Cynthia enthält: nicht durch Sprödethun die Zeit der Liebe verstreichen zu lassen. Das Lied heißt nicht viel. Inzwischen ist die erste Mine gesprungen. Lady Touchwood hatte schon in der letzten Scene des ersten Actes Maskwell mitgetheilt, dass sie mit Lady Plyant gesprochen habe; mit welchem Erfolge, das sehen wir jetzt. Das Ehepaar Plyant

kommt zu dem Brautpaar. Der alte Plyant ist das Prototyp eines Pantoffelhelden. Jetzt kommt er wüthend hereingestürmt. Die Mittheilung seiner Gattin, dass Mellefont dieser nachstelle, hat ihn in fürchterliche Wuth versetzt, mit falsch angewendeten und verdrehten Fremdwörtern, besonders lateinischen, die sowohl er als auch seine Ehehälfte ungemein lieben, wirft er nur so herum; die Gattin ist diesem Wuthausbruch gegenüber anfangs machtlos. „Can't I govern you? What did I marry you for? Am I not to be absolute and uncontrolable? Is it fit a Woman of my Spirit, and Conduct should be contradicted in a Matter of this Concern?“ ruft sie aus. Das nützt nichts. „I'm not to be govern'd at all Times. When I am in Tranquillity, my Lady Plyant shall command Sir Paul,“ erwidert er. Als sie aber meint, es sei ja nur *ihre* Ehre verletzt worden, und über die könne sie doch verfügen, wie sie wolle, da fügt er sich, und die Lady geht jetzt auf den den Sachverhalt nicht begreifenden Mellefont zu und hält ihm Reden über das Verruchte seines Unterfangens, gespickt mit kräftigen Verwünschungen und nicht sehr schmeichelhaften zoologischen Vergleichen. Die Tochter wolle er heiraten, um bequemer die Mutter haben zu können! Nein, das gehe nicht an, die Tochter solle er nicht haben. Jetzt ahnt Mellefont, woher der Streich kommt. Komisch und ergötzlich sind die Betheuerungen ihrer Unschuld und Reinheit und äußerst amüsant das Geständnis des Gatten, dass er das Eheglück bei seiner Gattin noch nicht genossen habe. Trotz all dieser Betheuerungen ahnen wir aber, dass diese Frau nicht unnahbar sein wird, und der Dichter lässt denn auch Sir Paul seine Tochter mit sich fortführen, sodass Mellefont und Lady Plyant allein miteinander auf der Bühne bleiben.

Die fünfte Scene ist fast ausschließlich der Lady Plyant gewidmet, Mellefont kommt nämlich gar nicht recht zu Wort. Was wir schon in der früheren Scene geahnt haben, dass diese sich so excessiv geberdende Tugendheldin nicht unnahbar sein werde, wird hier in meisterhafter psychologischer Entwicklung ausgeführt. Noch immer ist sie entrüstet über die Verruchtheit des Anschlages, „to make the Daughter the means of procuring the Mother“; es ist eine Barbarei,

ein so gutes, hübsches und liebevolles Geschöpf wie Cynthia zu betrügen. Der Frevler vertheidige sich! Jetzt sind sie doch allein. „Corum Nobus", wie die „gelehrte" Dame sagt (also mitten in ihren Wuthausbrüchen der erste „Acquit"). Eine weitere indirecte Entschuldigung, ja Ermunterung des Verbrechers liegt darin, dass sie ja nicht Cynthias „own Mother" sei. Wenn sie aber, von ihrer Sinnlichkeit hingerissen, in den Avancen zu weit gegangen ist, da glaubt sie es sich schuldig zu sein, diesen gewissermaßen gegen ihren Willen von ihrer impulsiven Natur verschuldeten Fehler durch ein tugendseliges Gefasel wieder wettzumachen: „O reflect upon the Horror of that, and then the Guilt of deceiving every Body; marrying the Daughter, only to make a Cuckold of the Father; and then seducing me, debauching my Purity, and perverting me from the Road of Virtue, in which I have trod thus long, and never made one trip, not one faux pas. O consider it, what would you have to answer for, if you should provoke me to Frailty? Alas! Humanity is feeble, Heaven knows! very feeble and unable to support itself." Immer wieder kommt sie auf die menschliche Schwachheit zurück. Keiner weiß, wie sich die Umstände zusammenfügen mögen; sie glaubt wohl, auch der stärksten Versuchung widerstehen zu können, aber es gibt nichts Sicheres im Leben. Diese Verführungsversuche seitens der Lady — als Verführungsversuche muss man sie nämlich bezeichnen, wenn auch nicht die ausgesprochene Absicht hervortritt, sondern mehr der dunkle Drang einer sinnlichen Natur, die nicht gewohnt und nicht klug genug ist, sich zu zügeln — veranlassen Mellefont endlich dazu, sich die Erlaubnis zu erbitten, eine Frage an die Dame zu richten. Sie ist überzeugt, er wolle die Liebesgunst von ihr erbitten. Das bringt sie ganz außer sich. Er soll fragen, sie wird nein sagen, doch nein, lieber nicht, man kann sich ja auf sich nicht verlassen. Es ist doch eine Sünde, und wenn es keine wäre, wie manche Herren behaupten, ist noch immer ihre Ehre zu berücksichtigen. Sie kann doch nicht die Tochter verheiraten „for the Conveniency of frequent Opportunities", nein, diese Heirat muss verhindert werden. Daraufhin fällt Mellefont vor ihr auf die Knie, um ihre Zustimmung zu seiner Vermählung

(mit Cynthia) zu sichern; sie fasst dies natürlich anders auf und spricht confuses Zeug zusammen, woraus nur so viel zu ersehen ist, dass sie ihm Cynthia nicht geben will, selbst aber keinen Widerstand mehr entgegensetzen wird, wenn er bei ihr Liebesglück genießen will. Da jemand kommt, flüchtet sie. Mellefont hält dann einen kurzen Monolog, — dessentwegen hätte sich der Dichter gar nicht zu entschuldigen brauchen — in welchem er dieses erste Manöver als „a shallow Artifice, unworthy of my Matchiavilian Aunt“ bezeichnet. Derjenige, der die Lady in ihren Liebesanerbietungen gestört hat, war Maskwell, welcher jetzt auf Mellefont zukommt und ihn tröstet. Er bethört den armen Mellefont dadurch, dass er die Wahrheit spricht: „What d'ye think of my being employ'd in the Execution of all her Plots? Ha, ha, ha, by Heav'n, it's true; I have undertaken to break the Match, I have undertaken to make your Uncle disinherit you, to get you turn'd out of Doors and to . . . marry Cynthia myself.“ Aufrichtiger kann man thatsächlich nicht sein. Woher Congreve diesen Kunstgriff genommen hat, ob er ihn dem Syrus im vorerwähnten Lustspiel des Terenz (Heautontimorumenos) entlehnt, was wahrscheinlicher ist, wie schon das Motto dafür spricht, oder ob er, wie Bennewitz will, dieses Mittelchen dem „Tartuffe“ abgelauscht hat, jedenfalls wendet er es mit sehr guter Wirkung an. Mellefont ist überzeugt, dass Maskwell sich nur deshalb in das Vertrauen der Lady Touchwood gestohlen hat, um ihm besser dienen zu können, und dass, während er scheinbar gegen den Freund arbeitet, sein letztes Ziel doch nur das Wohl desselben ist. Wozu die Komödie mit Lady Plyant gespielt wurde, ist bei einer solchen Auffassung allerdings nicht zu begreifen, während das Ganze als Mittel zum Zwecke der Verhinderung von Mellefonts Ehe mit Cynthia leicht verständlich wird. Über dieses Bedenken beruhigt ihn aber Maskwell mit der sehr seichten Erklärung, das sei zu seiner Unterhaltung arrangiert worden. Das ist eine jener Stellen, die dem armen Mellefont das Attribut eines Einfaltspinsels eingetragen haben; wie konnte er nur auf solch eine Erklärung hin sich beruhigen? Von seinen Plänen vertraut ihm Maskwell noch nichts an. An Neuem haben wir nur erfahren, dass er Cynthia liebt,

d. h. heiraten will mehr ihres Geldes, als ihrer Schönheit wegen. Wenigstens können wir nicht recht an seine Liebe glauben, wenn er auch in dem Monolog, der den zweiten Act beschließt, von ihrer Schönheit phantasiert und von der Macht der Liebe spricht, die alle anderen Bande zerreiße. Er fühlt offenbar das Bedürfnis, sich vor sich selbst zu entschuldigen, denn der Freund, den er ins Unglück stürzen will, mag ihn doch in gewissen Momenten erbarmen. In seiner schwarzen Seele regt sich hie und da doch das Mitleid, ohne dass aber solche momentane Gefühlsregungen auf sein Handeln irgendwelchen Einfluss üben. Auch in diesem Monolog setzt er sich über alle Scrupel hinweg, indem er sich einzureden sucht, er liebe Cynthia, Mellefont sei sein Rivale, und dieser Name sei eine „general Acquittance“ und löse alle Freundschaftsbande. Dass es aber nicht die Liebe, sondern sein materieller Vortheil ist, der ihn zum Verräther an seinem Freunde macht, gesteht nicht einmal dieser verruchte Bösewicht sich selbst ein. Noch ein anderer Scrupel ist zu überwinden. Was sagt die „Honesty“ zu seinem Vorgehen? „Honesty“, erwidert er sich, „ist ein Feind, den die Menschen in ihrer eigenen Brust tragen; wer niemanden betrügt, wird selbst betrogen. Er hat dasselbe Gesicht, dieselben Worte und Accente, wenn er spricht, was er denkt, als wenn er spricht, was er nicht denkt. Mit Hilfe der Verstellung wird er jenen hungrigen Gründling „Leichtgläubigkeit“ zum Anbeißen bringen. Schließlich tröstet er sich damit, dass ja alle Menschen, wenn sie nur genauer zusehen und sich nicht täuschen wollten, im Grunde ihrer Seele Trug, Hinterlist und Niedrigkeit fänden:

> „Why will Mankind be Fools, and be deceiv'd?
> And why are Friends' and Lovers' Oaths believ'd?
> When, each, who searches strictly his own mind,
> May so much Fraud and Power of Baseness find.“

Wenn der Dichter die Absicht gehabt hat, durch diesen Monolog uns den Bösewicht menschlich näher zu bringen, so hat er diese Absicht nicht erreicht. Der erste Theil mochte ihr dienlich sein, seine Philosophie über „Honesty“ etc. kann uns ihn nicht sympathischer machen.

Der zweite Act hat uns, was den Fortschritt der

Handlung betrifft, nur jenes „shallow Artifice“ gezeigt, durch welches Lady Plyant der Vermählung ihrer Tochter mit Mellefont feindlich gestimmt wird, oder eigentlich nicht einmal jenes „Artifice“, sondern dessen komische Wirkung. Sonst wird nur vorbereitet. Das entspricht der Manier Congreves, die schon bei der Besprechung des „Old Bachelor“ hervorgehoben wurde, sehr sorgfältig zu exponieren und zu charakterisieren, was zwei Acte lang dauert, während dieser zwei Acte aber die Handlung nur sehr wenig zu fördern. Das hat den Nachtheil, dass die folgenden Acte zu viel Handlung und Intrigue enthalten; wenigstens in den beiden ersten Dramen tritt dies auffallend hervor, trotzdem aber ist es unrichtig, wenn Leigh Hunt sagt, bei Congreve verliere man den Zusammenhang infolge der stark und vielfach ineinandergreifenden Intriguen und der mannigfaltigen Verwicklungen. Wer aufmerksam liest, findet überall ein wohldurchdachtes Gefüge, das man vielleicht bisweilen anders, z. B. oft fester, gewünscht hätte, dessen Existenz zu bezweifeln und von einem regellosen Gewirr von Scenen zu sprechen, man jedoch bei Congreve viel weniger Ursache hat als bei Shakespeare. Zum Ersatze dafür, dass die Haupthandlung nur wenig vorgeschritten ist, hat uns der Dichter mit dem Ehepaar Froth und Brisk bekannt gemacht. Die Affaire Froth-Brisk könnte als Nebenhandlung bezeichnet werden; sie steht mit der Haupthandlung nur in sehr loser Beziehung, und es ist nicht wie im „Old Bachelor“ der Versuch gemacht worden, eine innigere Verknüpfung herzustellen; sie ist rein dazu da, die komische Wirkung zu erhöhen. Maskwell-Lady Touchwood jedoch als besondere Handlung aufzufassen, wie es Bennewitz thut, geht darum nicht an, weil die Beziehungen zwischen den beiden aus der Haupthandlung fließen. Auch die später zu erwähnende Affaire Careless-Lady Plyant ist nur ein Zweig der Haupthandlung. Überhaupt ist das, was im Anfange gesagt wurde, dass nämlich nur ein „plot“ vorliegt, aufrechtzuhalten. Während im „Old Bachelor“ von vornherein mehrere „plots“ da sind, welche der Dichter, so gut er es zustandebringt, miteinander verknüpft, ist der Vorgang hier der umgekehrte. Er geht von einer Haupthandlung aus, und aus diesem Stamme schießen dann mehrere Zweige hervor.

Act III.

Lady Plyant ist bereits gegen die Ehe Mellefont-Cynthia, damit natürlich auch Sir Paul Plyant. Nun gilt es noch, Lord Touchwood in gleichem Sinne zu beeinflussen, ja bei ihm muss noch weiter gegangen werden; da Mellefont sein vermuthlicher Erbe ist, muss er ihn enterben und davonjagen. Diese Action nimmt Lady Touchwood auf sich. Ihr Gatte, dessen Charakter sehr wenig scharf ausgeprägt ist, wenigstens hier noch nicht, — später, das sei gleich hier hervorgehoben, ergötzt er das Publicum besonders als Hahnrei, — glaubt nicht an die von Lady Plyant aufgeführte Komödie, er hält seinen Neffen einer solchen Denkweise nicht für fähig. Seine Gemahlin weiß durch ihre vielsagenden Blicke, durch ihr Räuspern, durch halbe Redensarten, versteckte und geheimnisvolle Andeutungen, kurz, durch äußerst geschicktes Manövrieren den Lord stutzig zu machen, dann lässt sie sich ein Geheimnis entreißen, dass nämlich Mellefont auch ihre Tugend versucht habe, trotzdem sie doch seine Tante sei. Erst vor zwei Tagen habe er einen kühnen Angriff gewagt. Der eifersüchtige Gatte will in seiner grenzenlosen Erbitterung den unwürdigen Neffen sofort nackt aus dem Hause peitschen, doch Lady Touchwood schickt ihn zur Abkühlung seines erhitzten Blutes in sein Cabinet. Maskwell, der gelauscht hat, um im Nothfalle zuhilfe zu eilen, beglückwünscht die Intriguantin zu dem gelungenen Meisterstück. Sie berathen nun. Ehe die Gesellschaft aufbricht, muss alles erledigt sein, der Lord darf Mellefont nicht mehr sehen, damit dieser keine Gelegenheit habe, sich zu vertheidigen, dagegen soll die Lady seine Wuth erhöhen und dabei Maskwells Erwähnung thun als desjenigen, der bei jenem Angriffe Mellefonts auf ihre Ehre anwesend war und sein Möglichstes that, um diesen zur Vernunft zu bringen. Was er damit bezweckt, will er nicht sagen, natürlich, denn Lady Touchwood darf doch nicht wissen, dass er Cynthia liebt und durch die Protection des Lords sie zur Gattin bekommen zu können glaubt. Für 8 Uhr ladet sie Maskwell zu sich in ihr Cabinet ein, „to toy away an Hour in Mirth.“ In dem folgenden Monologe verräth uns Maskwell seinen Ekel und Überdruss an solchen Stunden der Lust. Diese Frau

reizt ihn so wenig, als wäre er ihr Gatte, er muss aber „Ardour and Ecstasy“ heucheln, damit sie nicht, durch seine Kälte aufmerksam gemacht, auf sein Geheimnis mit Cynthia komme. Er sieht Mellefont kommen, gedenkt des Rendezvous um 8 Uhr, und plötzlich hat er eine Idee, einen glücklichen Gedanken. „Well, this Double-Dealing is a Jewel,“ ruft er aus. Er spielt mit allen, mit Mellefont, mit Lady Touchwood etc. Ersterem theilt er nun mit, er sei zum Rendezvous beschieden; wenn es gelinge, ihn (Mellefont) von Cynthia loszureißen und zu enterben, so sei nicht nur Cynthia sein (Maskwells) Preis — das weiß ja schon Mellefont aus der siebenten Scene des zweiten Actes — sondern gewissermaßen als Angeld auf dieses Geschäft, „as an earnest to that bargain“, soll er „full and free Possession of the Person of your Aunt (Lady Touchwood)“ haben. Er will hingehen, Mellefont soll ihn und sie überraschen, er (Maskwell) wird durch einen geheimen Ausgang entfliehen, und Mellefont hat nun die Tante ganz in der Hand. Dafür, dass er über das Gesehene schweigen wird, muss sie ihren Widerstand gegen seine Verheiratung mit Cynthia aufgeben. So opfert sich Maskwell scheinbar für den Freund auf; was der Dichter aber noch im Hinterhalte hat, um nicht nur Lady Touchwood, sondern auch Mellefont zu verderben, lässt er vorderhand nur ahnen. Um uns aus der nicht gerade sehr gemüthlichen Stimmung zu reißen, in welche uns die schwarzen Anschläge der beiden Intriguanten versetzt haben, führt er uns nun wieder heitere Scenen voll derber, aber herrlicher Komik vor. Careless hat in der ersten Scene des ersten Actes von Mellefont die Aufgabe zugewiesen bekommen, Lady Plyant zu unterhalten, damit keine anderen Einflüsse auf sie wirken können. Dass er diese Aufgabe nicht gut gelöst hat, oder dass das Malheur schon geschehen war, als er an die Lösung derselben schritt, wissen wir schon. Jetzt erzählt er Mellefont, wie Lady Plyant zuletzt immerfort von Tugend, Religion und Ehre gesprochen und hierauf von der neunjährigen Werbung ihres Gatten um ihre Hand erzählt habe, „how he has lain for whole Nights together upon the Stairs, before her Chamber Door; and that the first Favour he receiv'd from her, was a Piece of an old Scarlet Petticoat

for a Stomacher, which since the Day of his Marriage, he has, out of a Piece of Gallantry, converted into a Night-Cap, and wears it still with much Solemnity on his Anniversary Wedding-Night." Köstlich ist, wie er daraufhin des armen Sir Paul Ehefreuden, besonders aber Eheleiden, schildert: „On that night (Jahrestag der Hochzeit) he creeps in at the Bed's Feet like a gull'd Bassa that has marry'd a Relation of the Grand Signior, and that Night he has his Arms at Liberty. Did not she tell you at what a Distance she keeps him? he has confess'd to me that but at some certain times, that is I suppose when she apprehends being with Child, he never has the Privilege of using the Familiarity of a Husband with a Wife. He was once given to scrambling with his Hands and sprawling in his Sleep; and ever since she has him swadled up in Blankets, and his Hands and Feet swath'd down and so put to Bed; and there he lies with a great Beard, like a Russian Bear upon a Drift of Snow." In derselben Scene, die ohnehin schon stark gepfeffert ist, bringt der Dichter die schon erwähnten Angriffe auf die Frauen, welche maskiert ins Theater kommen. Die Routine Mellefonts (dieser macht nämlich die Angriffe) in Liebeshändeln, seine Erfahrungssätze über die Weiber, scheinen uns seinem Charakter, wie er sonst dargestellt wird, nicht zu entsprechen, da spricht einmal der Dichter aus seinem Munde. Das Ehepaar Plyant kommt auf Careless zu, und beide thun ihr Möglichstes, um ihn recht artig und fein zu begrüßen. Dass sich beide auf ihre „Bildung" viel zugute thun, dass sie gern gewählt sprechen und Fremdwörter gebrauchen, hat sich schon des öfteren gezeigt. Diesmal erheitert besonders die Lady den Leser. Careless hat beiden ein Compliment gemacht, Sir Paul dankt dafür. „Wie kannst du nur glauben, dass dieses Compliment dir gegolten hat? Wie kommst du dazu zu antworten? Ich muss erröthen über deine Ignoranz," so kanzelt sie den Gatten vor einigen Fremden herunter, und er schweigt in gewohnter Demuth. Die Anrede, die Lady Plyant an Careless richtet, ist in der sinnlosen Häufung von Complimenten, mit den vielen Bücklingen etc. urdrollig: „Mr. Careless, if a Person that is wholly illiterate might be supposed to be capable of being qualified to make a

suitable Return to those Obligations which you are pleased to confer upon one that is wholly incapable of being qualify'd in all those Circumstances, I'm sure I shou'd rather attempt it than any thing in the World etc." Das gegenseitige Becomplimentieren, die Aufzählung der Vorzüge des Mr. Careless durch die Dame: „So well drest, so bonne mine, so eloquent, so unaffected, so easy, so free, so particular, so agreeable, so gay, so graceful, so good Teeth, so fine Shape, so fine Limbs, so fine Linen, and a very good Skin", die Beschreibung, die Sir Paul von dem Glück seiner Ehe gibt, bis auf das geheimnisvolle „if it were not for one thing": all das macht diese Scene zu einer der wirksamsten. Inzwischen bringt ein Knabe einen Brief und gibt ihn in seiner Naivetät dem Ritter, da er an diesen adressiert ist. Er sollte doch wissen, dass die Frau immer die Briefe zuerst liest, das soll er nicht mehr thun, ermahnt ihn der gute Pantoffelheld. Während die Herrin des Hauses den Brief studiert, schüttet der Gatte all sein Leid in das mitfühlende Herz Careless' aus. Er hat Geld und Gut und eine hübsche Tochter, aber er möchte einen Sohn haben. Zu alt ist er nicht, seine Frau ist auch eine stattliche Dame, ja, aber nur einmal im Jahre gönnt sie ihm das, was doch sonst dem Gatten zusteht. Da verspricht Careless einzugreifen, und der alte Narr bittet ihn noch darum. „Indeed, I should be mightily bound to you, if you could bring it about, Mr. Careless," erwidert der Alte auf die Bemerkung des andern: „We must have a Son some way or other." Diese kaum mehr zweideutige Scene, — nur der dumme Ehegatte ahnt nichts, — in welcher der Gatte selbst der Frau den Verführer zuführt oder gewissermaßen einen Hausfreund engagiert, ist allerdings bei uns auf der Bühne unmöglich, mochte aber damals nur Beifall gefunden, keinen sittlichen Anstoß erregt haben. Das Höchste an Unverfrorenheit leisten aber Careless und Lady Plyant in der folgenden Scene:

Careless:

Sir Paul, harkye, I'm reasoning the Matter you know; Madam, — if your Ladyship please, we'll discourse of this in the next Room.

Sir Paul Plyant:

O ho, I wish you good Success. I wish you good Success. Boy, tell my Lady, when she has done, I would speak with her below.

Auf diesen Theil der Scene, daneben auch auf Scene V im zweiten Acte stützt Collier sein Urtheil über Lady Plyant. Der erste Theil der neunten Scene erinnert an und geht vielleicht, was den Anstoß zu derselben betrifft, auf Wycherleys „Plain-Dealer“ zurück, in welchem Stücke (Act II, Scene I) ebenfalls eine Kritik der Bekannten, besonders der Damen, gegeben wird. Olivia schildert ihre Freundinnen: „Milady Autumn? — Eine alte, neu aufgemalte Kutsche. — Ihre Tochter? — Erschrecklich hässlich, eine Sudelei in einem kostbaren Rahmen. — Und die widerliche Alte am oberen Ende der Tafel? — Bringt den alten griechischen Brauch wieder auf, beim Gastmahl in einem Todtenkopf zu servieren.“ Auch im Salon Célimènes und in den Preciösensalons hört man oft solche Kritiken, und Sheridan hat in seiner „School for Scandal“ dasselbe Thema benützt. Congreve wird nicht so brutal wie Wycherley; in dem Gespräche, an welchem sich Lord Froth und Cynthia betheiligen, wird nur von dem keineswegs feinen Lachen der Damen gesprochen, ihr Medisieren übereinander hergenommen, aber all dies in sehr harmloser und, wie wir gestehen müssen, nicht zu geistreicher Weise. Besser wird es in der zehnten Scene. Zunächst liest Lady Froth ihrem Verehrer Brisk ein Gedicht vor, das von dem Kutscher Jehu — Collier machte Congreve den Vorwurf, dass er die Religion entweihte, indem er einen Kutscher Jehu nannte — und der Milchmagd Susanna handelt. Das Gedicht lautet:

„For as the Sun shines ev'ry Day,
So, of our Coachman I may say,
He shows his drunken fiery Face,
Just as the Sun does, more or less.
And when at Night his Labour's done,
Then too, like Heavn's Charioteer the Sun
Into the Dairy he descends,
And there his Whipping and his Driving,
There he's secure from Danger of a Bilk,
His Fare is paid him, and he sets in Milk.“

Über dieses großartige Product werden kritische Bemerkungen ausgetauscht, die dem Gedichte ebenbürtig sind. Dieser Theil der Scene ist köstlich, und Gosse, S. 54, hat nicht unrecht, wenn er Congreve darin über die ihm wahrscheinlich vorschwebende Scene aus dem „Misanthrope" zwischen Oronte und Philinte stellt. Die Scene ist bei Congreve kürzer und wirksamer, das Gedicht „more funny" als „L'Espoir". Bennewitz weist ferner auf die zweite Scene des dritten Actes in „Les femmes savantes" hin, wo Trissotin in einem Epigramm eine amaranthfarbene Kutsche verherrlicht, und thatsächlich ist da die Beziehung noch augenfälliger (Kutsche bei Molière und Kutscher bei Congreve). Trotz der nicht in Abrede zu stellenden Anlehnung an Molière ist aber unser Dichter in der Durchführung ganz selbständig. Nach diesem literarischen Intermezzo nimmt die Bekanntenkritik ihren Fortgang; jetzt erst wird sie interessant. Zuerst wird Lady Toothless vorgenommen, die immer Tabak kaut wie „an old Ewe". Dann werden die Zähne dieser Dame, ihr Lachen etc. einer eingehenden und bissigen Kritik unterzogen; hierauf kommen sie auf eine Dame zu sprechen, welche die Schminke mit einer Mauerkelle auflegt, dabei einen großen Bart hat, der durch die Schminke hindurch sich aufsträubt, sodass sie mit Kalk und Haar gepflastert scheint. Mr. Brisk hat ein Gedicht, „a sort of an Epigram, or rather an Epigrammatic Sonnet" auf sie gemacht, in welchem man aber von dem „salt", das nach Brisks Ansicht darin sein soll, nichts entdecken kann. Um uns Lady Froth in einer weiteren komischen Situation zu zeigen, lässt der Dichter das Töchterlein derselben, „poor little Sapho", mit seiner Amme angerückt kommen. Wie in allem ist Lady Froth auch in ihrer Mutterliebe überspannt und excentrisch, zum sechsten- oder siebentenmale — darüber sind die Gatten nicht einig — muss das arme Kind zur Mutter geschleppt werden, damit diese es sehen und küssen könne. Sie liebt ihr Kind, aber sie manifestiert dies in derselben lächerlichen Weise wie alles andere.

Cynthia, welche allein zurückbleibt, stellt über die Weggegangenen ihre Betrachtungen an. Diese Leute mögen Narren sein bei all ihrem Witz, ihrer feinen Conversation,

ihrem Range und ihrer Erziehung, aber sie sind in ihrer Narrheit glücklich, sie genügen sich selbst:

„If Happiness in Self-content is plac'd,
The Wise are Wretched, and Fools only Bless'd."

Ein Überblick über den dritten Act zeigt uns in der Haupthandlung wieder keinen zu raschen Fortschritt. Die Sache ist bis zum Rendezvous gediehen, den zweiten längeren Theil des Actes füllen die überaus wirksamen Plyant- und Froth-Affairen aus. Man fühlt, dass der Dichter die Haupthandlung zu dürftig fand, um mit derselben fünf Acte auszufüllen, und dass er in dem Bestreben, diese Lücke durch komische Episoden auszufüllen, noch unterstützt wurde durch das sich geltend machende Bedürfnis, den düsteren Scenen des Verrathes der Freundschaft auch etwas Heiteres zur Seite zu stellen.

Act IV.

Wenn der dritte Act zuerst die Haupthandlung gebracht und dann mit den komischen Episoden Plyant und Froth uns bis zum Schlusse unterhalten hat, ist der Aufbau des vierten Actes gerade umgekehrt. Die ersten elf Scenen beschäftigen sich mit der Familie Plyant und Froth (V, VI, VII), dann kommen die Rendezvousscenen. Dabei ließ sich der Dichter offenbar von der Erwägung leiten, dass nach dem Rendezvous und dessen vielfachen Überraschungen alles schnell dem Ende zudrängen müsse und Episoden nachher nicht mehr am Platze seien. Darum hat er diese vorangestellt und dem Zuschauer durch köstliche Scenen das Warten auf den Hauptcoup Maskwells angenehm gemacht. Wenn Mellefont und Cynthia zusammenkommen (Scene I), so wird das gewöhnlich nicht sehr unterhaltend (Act II, Scene III). Es wird wieder über die Ehe gewitzelt — diesmal ist sie das Ziel eines Wettrennens —, von einer Entführung gesprochen, ohne dass es einem der beiden damit ernst wäre; Cynthia verspricht, keinen andern zu heiraten, und fordert ihn auf, seine Sache bei Lady Touchwood gut zu machen.

Sehr ergötzlich ist die zweite Scene zwischen Careless und Lady Plyant. Wir haben die beiden verlassen, als sie sich in das nächste Zimmer begaben, damit Careless der

Lady dort den Standpunkt auseinandersetze. Welchen moralischen Abscheu auch das Spiel Careless' erwecken muss — dieser Careless ist ja sonst dem Freunde gegenüber ein wackerer Kerl, berührt auch in anderer Beziehung nicht unsympathisch; wie er aber gegen Sir Paul und Lady Plyant handelt, müsste er uns abstoßend erscheinen — ein Umstand lässt seine Handlungsweise in milderem Lichte erscheinen: er will seinem Freunde Mellefont einen Dienst erweisen, nämlich Lady Plyant für die Ehe Mellefont-Cynthia gewinnen, was nach dem gelungenen Schachzuge Lady Touchwoods nicht zu leicht ist. Dass er dabei mit den Ehegatten als muthwilliger und nicht sehr sittenstrenger Lebemann sein Spiel trieb, ist erklärlich. Die Lady hat die Anspielungen Careless' ebenso wenig verstanden wie ihr dummer Gatte. Nehmen wir an, die beiden befinden sich jetzt in dem „next room“! Careless beginnt, den glühenden Liebhaber zu spielen, zu seufzen und in kläglichem Tone seine Liebe zu betheuern. Ihm selbst kommt diese Rolle sehr lächerlich vor. „Wenn sie nicht bald nachgibt, bin ich mit meinem ‚Cant‘ am Ende,“ sagt er leise. Sie gibt zwar bald nach, aber es ist doch schon zu spät, denn eben kommt Sir Paul daher. Careless hat eben noch Zeit, ihr ungesehen ein Briefchen zuzustecken, dann verschwindet er. Sir Paul hat sich inzwischen angestrengt, Cynthia davon zu überzeugen, dass der Eid, den sie geleistet haben will, nur Mellefont zu heiraten, null und nichtig sei, da er jetzt diese Ehe nicht mehr zugeben könne. Da überrascht ihn seine Gattin mit dem Ausspruche, diese Ehe müsse geschlossen werden. Die vermeintliche Liebe Mellefonts zu ihr, ein Manöver der Lady Touchwood, hat sie zur Gegnerin der Verbindung desselben mit ihrer Tochter gemacht, Careless' Gegencoup, dessen Einfluss auf die Änderung ihrer Willensmeinung sie ohneweiters zugibt, hat sie davon überzeugt, dass Mellefont ihr nur Hochachtung entgegenbringe, er kann also ihre Stieftochter Cynthia heiraten. Der gehorsame Gatte fügt sich natürlich sofort dem Willen der Haustyrannin und nimmt mit innigem Danke für Careless die ihm so selten gewährten Liebkosungen der Gattin entgegen, welche natürlich nur den Zweck haben, jeden in ihm etwa aufkeimenden Verdacht über ihre Beziehungen zu Careless

zu unterdrücken. Cynthia durchblickt die Einfalt des Vaters und die Motive der Stiefmutter, hat aber selbstverständlich keinen Anlass einzugreifen, da für sie alles aufs beste steht. Die unglückselige Neugierde der Lady schafft eine neue Verwicklung. Sie muss ihres Verehrers Brief lesen und leiht sich, um dies ungestörter thun zu können, den kurz vorher angelangten Brief des Verwalters von dem Gatten aus: „So, now I can read my own Letter under the Cover of this," sagt sie. Während Sir Paul mit seiner Tochter jene Reden führt, von denen Leigh Hunt (S. 37) meint: „No decent person could hear them with patience between father and child", — er gibt seinem Wunsche Ausdruck, dass er nach neun Monaten Großvater eines „brave chopping Boy" sei, der ihm aus dem Gesicht geschnitten sein, besonders das schmachtende linke Auge aufweisen solle, durch welches das Haus Plyant sich ebenso auszeichne, wie das Haus Österreich durch eine dicke Lippe, dass die Tochter in der „Nicety" nicht der Mutter nachgerathe, lauter Dinge, die, zwischen dem Vater und der zu vermählenden Tochter besprochen, mit Berücksichtigung der damaligen Verhältnisse nicht unziemlich, höchstens hier etwas zu derb ausgedrückt erscheinen können, — während dieser Zeit liest die Lady den Brief, gibt aber dann irrthümlicherweise dem Gatten diesen statt des anderen zurück. In der achten Scene klagt sie Careless ihr Leid. Schon sieht sie auch den Gatten mit dem Brief in der Hand auf sie zukommen. Dieser ahnt endlich, wie wir aus seinem Monolog (Scene IX) ersehen, den wahren Zusammenhang und jammert über die Treulosigkeit der Freunde und Weiber; er wird aber durch einen geschickten Kniff seiner Gattin (Scene X), welche sich darüber gekränkt stellt, dass der Ehemann ihre Treue durch seinen Freund wolle auf die Probe stellen lassen, getäuscht. Was sie weiter über die Art der Probe phantasiert, die *sie* mit ihrem Gatten vornehmen wollte, ist nicht recht klar: „Yet to make Trial of you, pretended to like that Monster of Iniquity, Careless, and found out that Contrivance to let you see this Letter." Sir Paul erwidert, Careless habe seine „Commission" überschritten, er hätte nur durch *Reden* die Gattin für den Gatten günstiger stimmen sollen; der dazukommende Careless entschuldigt

sich dem Gatten gegenüber dahin, er habe vorgeben müssen, selbst die Lady zu lieben, um so ihre Schüchternheit zu besiegen und sie für Sir Paul zu gewinnen, sie habe aber nichts davon wissen wollen: kurz, alles löst sich in Wohlgefallen auf, „this Difficulty's over." Der Ehemann bleibt der Geprellte, wie Fondlewife im „Old Bachelor".

Die Scenen V, VI und VII zeigen uns Brisk als Eroberer im Reiche der Liebe. Er stellt sich träumend, als er Lady Froth kommen sieht. Er stößt ihren Namen seufzend hervor, thut ganz erstaunt, als sie ihn darauf aufmerksam macht, gesteht ihr seine Liebe, wird erhört, es folgt eine Umarmung. Lord Froth kommt dazwischen, das bietet dem schlauen Weibe Gelegenheit, ihre Geistesgegenwart an den Tag zu legen. Sie stellt sich, als ob sie mit Brisk einen Tanz einübe, und wieder lässt sich ein Gatte betrügen.

Auf diese zwei Fälle von versuchtem Ehebruch, der nun einmal zum eisernen Bestand der Restaurations- und Orangekomödie gehört, bei unserem Dichter aber wenigstens recht drollig gestaltet wird, folgt das ernste Hauptspiel. Mellefont stiehlt sich auf den Rath Maskwells in das Zimmer der Lady Touchwood, ehe diese noch darin ist, und Maskwell geht an die Ausführung seines „After-Game that shall turn the Tables". Der Mann, den er bearbeiten muss, und den er schon durch Lady Touchwood für sich hat gewinnen lassen, indem diese beauftragt wurde, ihn als ihren Retter bei dem seitens Mellefonts auf sie versuchten Sittlichkeitsattentate hinzustellen (Act III, Scene I), ist Lord Touchwood. Das Gespräch zwischen den beiden (Scene XII) geht von dem erwähnten Attentat aus; der Lord macht Maskwell Vorwürfe über sein Schweigen in einer so ernsten Angelegenheit, was dieser mit seiner Freundschaft für Mellefont entschuldigt. Die Liebeswuth des letzteren steigt, wie wir hören, und der Lord will einen „augenscheinlichen Beweis". Diese Forderung erscheint uns sehr unwahrscheinlich. Worin soll dieser Beweis bestehen? Höchstens darin, dass er Zeuge einer Scene zwischen Mellefont und Lady Touchwood wird. Das herbeizuführen, ist nicht so leicht. Kann er denn annehmen, dass Mellefont wie ein brünstiger Stier sich in jedem Momente auf den Gegenstand seiner

Liebe wird stürzen wollen? Ferner spricht der Lord viel zu ruhig und zu kalt, als dass wir annehmen könnten, er überlege nicht, was er sage. Lord Touchwood muss das in diesem Momente sehr sonderbare Ansinnen nur darum stellen, weil Maskwell, resp. der Dichter ihn zu dem schon bestimmten Rendezvous braucht. Diese Scene ist in ihrer Unwahrscheinlichkeit schlechte Theatermache. Der Lord braucht es dem Intriguanten nicht gar so lächerlich einfach zu machen. Maskwell bestellt ihn für acht Uhr in dasselbe Vorgemach des Schlafzimmers der Lady, in welchem diese Unterredung stattfindet. Alles wickelt sich hierauf programmmäßig ab. Nach den ersten Küssen zwischen Maskwell und der Lady springt Mellefont hervor, Maskwell läuft davon. Die gefangene Dame wüthet anfangs, angesichts der Ruhe Mellefonts aber gewinnt auch sie ihre Überlegenheit wieder, und indem sie die bereuende und büßende Magdalena spielt und in den demüthigsten Worten um Vergebung fleht, dabei natürlich jeden Widerstand gegen ihres nunmehrigen Schicksalshüters Verbindung mit Cynthia fallen zu lassen verspricht, gewinnt sie diesen. „Er hat“, sagt er in dem Schlussmonolog des Actes (Scene XXI), „the Fruit of all his Industry grown full and ripe, ready to drop into his Mouth, and just when he holds out his Hand to gather it, there comes a sudden Whirl wind, tears up Tree and all, and bears away the very Root and Foundation of his Hopes“. Dieser Wirbelwind, der die Wurzel seiner Hoffnung ausreißt, ist das Erscheinen des durch Maskwell heimlich hereingeführten Lords. Dieser muss natürlich glauben, Mellefont unternehme wieder einen Angriff auf die Ehre seiner Frau, und dies umsomehr, als letztere in meisterhaftem Spiele der Verstellung, nachdem sie des Gatten ansichtig geworden ist, die gekränkte Unschuld und die Entrüstung über den versuchten „Incest“ zum Ausdrucke bringt. Dass Mellefont nicht zu Wort kommt, dafür weiß sie ebenfalls zu sorgen, und so steht der arme Narr am Schlusse wieder als der Gefoppte da. Noch immer hat er keinen Verdacht gegen Maskwell. Er schiebt alles der „precious Aunt“ in die Schuhe und meint, mit einem Weibe werde nur der Teufel oder wieder ein Weib fertig:

„Women like Flames have a destroying pow'r,
Ne'er to be quench'd, till they themselves devour."

Dieser Act lässt an übersichtlicher Gliederung nichts zu wünschen übrig; die Composition ist nur insofern zu bemängeln, als gar nicht der Versuch gemacht wurde, die Affaire Brisk-Froth, wenn sie auch nur als komische Episode gedacht ist, mit der Haupthandlung in Verbindung zu bringen. Man könnte einwenden, der gemeinsame Boden, aus dem alle Verwicklungen hervorwüchsen, sei eben das Fest an jenem Abende. Das ist aber, besonders wenn eine Episode so breiten Raum einnimmt, doch keine genügende Verbindung mit dem andern. Anderseits zeigt uns das breite und behagliche Ausmalen dieser Situationen, wie auch der Plyant-Scenen, die allerdings durch die Careless zugetheilte Rolle mit der Haupthandlung zusammenhängen, wenn auch die Briefgeschichte schon über das Nothwendige hinausgeht, dass des Dichters Hauptstärke nicht in der Charakter- oder Intriguen-, sondern in der Sittenkomödie liegt. Als besonders bemerkenswert sei endlich hervorgehoben, dass dieser Act nichts anderes als Ehebruchsgeschichten enthält, und zwar bringt er deren drei. Wie geschickt auch variiert wird, so ist das schließlich doch eintönig, ganz abgesehen von den Einwürfen, die von moralischem Standpunkte dagegen erhoben werden könnten.

Act V.

Dieser Act enthält dreiundzwanzig meist sehr kurze Scenen, doch trotz des Intriguenreichthums kann man von einem Gewirre nicht sprechen. Die Kunst des Dichters hat sich gegenüber dem „Old Bachelor" hier bedeutend entwickelt. Maskwell hat vor allem Lady Touchwood und Mellefont betrogen, aber keine dieser beiden Personen ahnt etwas, noch weniger der ebenfalls hinters Licht geführte Lord Touchwood.

Die dritte Scene erinnert thatsächlich an Molière. Wir glauben Tartuffe und Orgon zu hören. Maskwell spricht zu sich über die Schlechtigkeit der Welt, macht sich Scrupel über seine Handlungsweise Mellefont gegenüber und gesteht sich, dass er Cynthia liebe. Lord Touchwood musste ihn hören — das hat der Schurke schlau berechnet — und, von

Bewunderung für die „unequall'd Virtue of that excellent Man" hingerissen, schenkt er ihm sein ganzes Vermögen, ja er will ihm auch Cynthia verschaffen, deren Vater ja auf das Geld sehe. Nach anfänglichem Sträuben nimmt Maskwell das Geschenk an mit der Betheuerung: „Then Witness Heav'n for me, this Wealth, and Honour was not of my seeking, nor would I build my Fortune on another's Ruin." (Da hat Bennewitz recht, wenn er diese Scene als eine an Molière deutlich anklingende bezeichnet.) Damit ist aber Maskwell noch nicht gedient. Wenn der Lord seine Absicht offen verkündet, dann wird Mellefont alles enthüllen, und auch die dadurch gewiss eifersüchtig gemachte Lady Touchwood würde auf Rache sinnen. Deshalb erfindet er noch einen „plot". Mellefont gegenüber wagt er es nochmals mit der unverhüllten Wahrheit hervorzutreten, um ihn so zu betrügen; Cynthia wird eingeredet, sie werde Mellefont heiraten, dadurch ist sie für den Plan gewonnen. Ein Wagen wird nachts unten warten, da werden nun Maskwell und Cynthia einsteigen und überdies ein Mann, der die Kleidung eines Pfarrers tragen wird. In dieser Kleidung soll Mellefont stecken, und zwar weil der Lord glauben muss, es sei der Pfarrer, der nach seinem Willen Maskwell und Cynthia trauen soll. Dass dies heimlich und in der Nacht geschehe, dazu beredet er den Lord umso leichter, als dieser ärgerlich geworden ist über den ihm unerklärlichen Widerstand, den seine Frau seinem Plane entgegensetzt, und er darum dessen Ausführung beschleunigen will. Saygrace, so heißt der Geistliche, der von Maskwell „en canaille" behandelt wird und als geldgieriger, verschlagener, heuchlerischer und geschwätziger Pfaffe gezeichnet ist, soll Mellefont die nöthigen Kleider bringen. Versammeln soll man sich im Zimmer des Geistlichen, in dem die Sache besprochen wird. (Nebenbei gesagt, wissen wir nicht, wieso im Hause des Lords ein Geistlichenzimmer ist. Hält sich derselbe einen Hausprediger?) So stellt Maskwell die Sache Mellefont und Cynthia dar. In Wahrheit will natürlich er selbst mit Cynthia und dem Priester im Wagen davon und sich mit dem Mädchen trauen lassen. Zu diesem Zwecke muss es aber Mellefont unmöglich gemacht werden, die ihm angeblich zugedachte Rolle zu spielen, anderseits muss

Cynthia über die Person des Entführers im unklaren bleiben, bis sie im Wagen ist. Das erstere soll dadurch erreicht werden, dass Maskwell dem Mädchen einen andern als den verabredeten Rendezvousort angibt, nachdem sich Mellefont entfernt hat, ohne natürlich diesen von dem geänderten Übereinkommen zu verständigen, sodass Mellefont in ein falsches Local kommen muss. Damit er aber selbst dorthin womöglich zu spät komme, muss Saygrace ihm den Ärmel des Talars vernähen. Um das letztere zuwege zu bringen, muss es am Zusammenkunftsorte dunkel sein, und Saygrace, in welchem Cynthia den Bräutigam vermuthen wird, darf kein Wort sprechen. Eine Gefahr droht noch von der eifersüchtigen Lady. In einer theatralischen Scene — sie tobt über Maskwells Untreue und will ihm einen Dolch in die Brust stoßen, die er lächelnd entblößt, dann weint sie und beruhigt sich endlich, da er so ruhig ist und einer Erklärung harrt — wird auch diese Gefahr abgewendet, er macht ihr glaublich, dass er alles nur ihretwegen ersonnen habe. Mellefont warte in Priesterkleidung in ihrem „Dressing-Room" auf Cynthia. Dass Cynthia anderswo beschäftigt sei, dafür habe er schon gesorgt. Die Lady möge im Nachtgewande des Mädchens hinkommen, ihm Unterstützung seines Heiratsplanes zusagen, wenn er ihre Begierde befriedige, was er in Anbetracht seiner misslichen Lage jedenfalls nicht verweigern werde, und wenn doch, dann habe sie ja einen Dolch. Die ganze Erklärung ist nicht sehr durchsichtig, dass sie darauf mit Gier eingeht, nicht sehr wahrscheinlich. Er glaubt, die Lady beruhigt und Mellefont eine weitere Beschäftigung gegeben zu haben, bei welcher derselbe eventuell ganz verschwinden kann. Dieses Gespräch ist aber belauscht worden. Careless hat Unheil gewittert und Cynthia und Mellefont gewarnt; es hat sich herausgestellt, dass letzterer von dem Wechsel des Locals nicht verständigt worden ist, und während der eben mit den Kleidern vorübergehende Saygrace hinter der Scene weiter ausgeholt wird, sucht Cynthia den Lord misstrauisch zu machen. Die beiden werden nun Zeugen des vorerwähnten Gespräches. Der erste Schritt zur Entlarvung ist gethan. „Astonishment binds up my Rage! Villany upon Villany! Heavn's, what a long Track of dark

Deceit has this discover'd! I am confounded when I look back, and want a Clue to guide me through the various Mazes of unheard of Treachery," ruft der Lord aus. Um sich zu überzeugen, ob sein Weib wirklich so schlecht sei, eilt er zu Mellefont, legt die für diesen bestimmten Kleider an, und als er seine Befürchtungen zur Wahrheit werden sieht, da stürzt er in rasender Wuth seinem Weibe nach auf die Bühne. In der letzten Scene sehen wir, wie Maskwell entlarvt wird; Mellefont und Cynthia werden ein Paar, und Lord Touchwood spricht die Moral des Stückes:

„Let secret Villany from hence be warn'd,
Howe'er in private Mischiefs are conceiv'd,
Torture and Shame attend their open Birth;
Like Vipers in the Womb, base Treachery lies,
Still gnawing that, whence first it did arise;
No sooner born but the vile Parent dies."

Die andern Personen treten in diesem Acte fast ganz in den Hintergrund. Zu erwähnen wären nur die Anspielungen auf die Astrologie von Seiten Brisks und Froths. Wir erfahren, dass sich die beiden Damen mit ihren Liebhabern inzwischen vergnügt haben. An Handlung bringt der fünfte Act sehr viel, mehr als alle vorhergehenden. Die Katastrophe, hier die Entlarvung Maskwells, ergibt sich in unserem Stücke sehr natürlich. Er verstrickt sich in den Maschen des eigenen Netzes, und gerade da er am klügsten zu handeln glaubt, wird er durch einen Zufall (Lord Touchwood und Cynthia belauschen sein Gespräch mit der Lady) auf seinen wahren Absichten ertappt. Dieser Zufall ist hier nicht zu verwerfen, er wird zur Nothwendigkeit mit Rücksicht auf das zu complicierte Intriguenwerk, das unbedingt zu einer Enthüllung führen muss, besonders wenn man bedenkt, dass die Handlung innerhalb weniger Stunden zwischen den Mauern eines Hauses unter Leuten spielt, die fortwährend miteinander verkehren. Dazu bedenke man, dass Careless und zuletzt auch die kluge Cynthia als Gegenspieler ernstlich in Betracht kommen. Die Katastrophe entwickelt sich folgerichtig aus der Handlung,[1]) ja man würde eine Wendung

[1]) Siehe Bennewitz, S. 28: „Entschiedener Fortschritt ist die (im Old Bachelor) angebahnte Lösung der Verwicklung aus sich selbst, wie sie bereits im Double-Dealer vollendet zum Ausdruck kommt."

zum Besseren viel früher erwarten; durch den scheinbaren Sieg des Bösen bis kurz vor dem Ende wird die Spannung erhöht. Welches das Los des „Double-Dealer" und der zugleich entlarvten Lady sein wird, erfahren wir nicht.

Der von Mrs. Mountford gesprochene Epilog vergleicht den Dichter und sein Werk mit einem Angeklagten, die Zuschauer mit „Judge and Jury and Executioner" und schildert dann in launigen Worten, was die einzelnen für verschiedene Wünsche haben, die der Dichter alle erfüllen soll.

Schlussbetrachtung.

Wenn man bei Taine (Urtheil über Wycherley, Congreve, Farquhar und Vanbrugh), S. 84, liest: „Die Dichter streben nicht nach einer allgemeinen Idee und schreiten nicht auf dem directesten Wege fort. Ihre Composition ist nicht gut, der Stoff zu verwickelt. Die nebeneinander herlaufenden Handlungen vermengen und verwickeln sich; man weiß nicht mehr, wohin man geht, jeden Augenblick werden wir von unserem Wege abgelenkt. Die Scenen sind ohne Zusammenhang. Ein überflüssiger Dialog zieht sich höchst schleppend zwischen den Ereignissen hin. Sie wählen sich einen Stoff und schreiben die Scenen, eine nach der anderen, wie sie ihnen so in den Sinn kommen", so muss man mit Bezug auf unser Stück gegen die Richtigkeit dieser Sätze protestieren. Das Stück ist, was zunächst den Stoff betrifft, in Bezug auf die Haupthandlung kein Lustspiel. Johnson, S. 27, bemerkt richtig: „His comedies have, in some degree, the operation of tragedies", während wiederum die „Mourning Bride", seine einzige „Tragödie", uns nicht als solche erscheint. Dieser Verrath am Freunde und an der Geliebten ist darum so abscheulich, weil ihm ganz der groteske Beigeschmack fehlt, den einem solchen Stoffe zu geben, allerdings schwer möglich ist. Dass rücksichtlich der Haupthandlung Molières „Tartuffe" dem Dichter vorschwebte, kann nicht in Abrede gestellt werden, doch ist die Selbständigkeit und Originalität des Dichters, selbst wenn man Bennewitz bei all seinen Vergleichen folgt, außer Frage gestellt. Dass der Dichter gern und ohne Scrupel an

Motiven des Franzosen benützte, was ihm passend schien, wird ja zugegeben, nicht aber, dass er von vorneherein systematisch aus und nach Molière seine Stücke baute. Hätte Bennewitz einfach die Analogien aufgezeigt, so würde niemand etwas dagegen haben, nur gegen seine Methode muss sich die Polemik kehren.

Dass diese Haupthandlung kein Lustspiel machen werde, wusste der Dichter wohl, da er aber nach den französischen Kunstregeln nicht mehrere Nebenhandlungen einführen durfte, so bemühte er sich zum mindesten, aus der Haupthandlung komische Episoden zu entwickeln, wozu in der Affaire Plyant-Careless die für die Absichten Mellefonts wichtige Beziehung Careless' zu Madame Plyant sich leicht ausgestalten ließ. Die Froth-Brisk-Episode trägt offenbar französisches Gepräge, es sollte das Preciösenthum, die Blaustrumpfmanie an den Pranger gestellt werden, die aber auf englischem Boden natürlich ohne derbe Sinnlichkeit nicht auftreten kann. Diese Episode hängt nur ganz lose mit der Haupthandlung zusammen, fast nur der Theilnahme an dem Feste verdanken die an derselben Betheiligten ihre Rollen in dem Stücke, man bemerkt also ein Hinneigen zu der loseren und freieren Verknüpfung im Sittenlustspiel. Die Composition ist gut, das Stück ist in den ersten vier Acten sehr leicht übersichtlich, im fünften wohl etwas schwerer, aber überall tritt ein fester und genau eingehaltener Plan hervor. Von Unwahrscheinlichkeiten haben wir nur eine einzige entdecken können, nämlich im vierten Acte (Scene XIV) das Verlangen Lord Touchwoods (siehe S. 101). Man müsste denn so weit gehen, dem Dichter die Einhaltung der Einheiten des Ortes und der Zeit zum Vorwurfe zu machen und die Abwicklung so zahlreicher Intriguen am Vorabend des Hochzeitstages während eines Festes unter Leuten, die sich fortwährend untereinander bewegen, unwahrscheinlich zu finden. Das müsste allerdings zugestanden werden, aber daran sind die Franzosen schuld. Der Dichter hat sich ohnehin gewisse Freiheiten gestattet, indem er die anstoßenden Zimmer je nach Bedarf benützte, und hat sich im ganzen sehr bemüht, uns alles plausibel zu machen. Es ist eben eine tolle Fastnacht. Freilich die Interessen, um die es sich handelt,

sind keine sehr hohen. „Solche Dichter,“ sagt Rapp, S. 156, „haben einen unglaublich engen Gesichtskreis; wenn man ein Wort dafür will, kann man materiell sagen: Eine Erbschaft zu erschnappen oder abzuführen, ist etwa das Hauptmotiv; Weiber werden in die Handlung nur eingeführt, wo sie von Seiten der Sinnlichkeit zu fassen sind. Ehebruch ist die allgemein vorausgesetzte Schwachheit. . . . Mit all dem ist der Dichter sinnreich in der Combination seiner Motive, wie uns ein Kartenspiel unterhalten kann, wo auch immer die langweiligen dieselbigen Karten herauskommen, als die immer neue Combination uns beschäftigt.“ Der Ehebruch spielt in diesem Stücke eine große Rolle. Der vierte Act enthält nichts anderes „als drei verschiedene Verführungen verheirateter Frauen“ (Hettner, S. 119). Die Katastrophe ist folgerichtig aus der Handlung entwickelt und natürlich. Der Dialog ist fast überall den Charakteren und der Handlung angemessen. Johnsons Behauptung: „His personages are a kind of intellectual gladiators“, trifft hier nicht zu, Congreve hat sich Mäßigung auferlegt, nur Mellefont wird bisweilen sein Sprachrohr, sonst fällt niemand aus der Rolle, und der Gang der Handlung wird niemals durch zweckloses Reden aufgehalten. Dass der Dialog meisterhaft ist, braucht kaum mehr hervorgehoben zu werden.

Die Charakteristik ist dem Dichter besonders gut gelungen bei Sir Paul und Lady Plyant, bei Lord Froth, Brisk, Maskwell und Lady Touchwood, wenn die beiden letzten Charaktere auch in ein Lustspiel nicht hineingehören. Lady Froth ist als „Précieuse“ sehr gut; ihr Liebesspiel mit Brisk lässt sich, wie schon besprochen, verschieden deuten, zur Vervollständigung der Charakteristik scheint uns dieser Theil nicht zu gehören, eher dieselbe zu stören; Lord Touchwood tritt im ersten Theile zu wenig hervor, im zweiten schwankt er zwischen einem Orgon und einem „Cuckold“. Mellefont erscheint keineswegs als Einfaltspinsel, manchmal aber, was wohl nicht beabsichtigt war, als „wit“. Wie der Dichter Cynthia charakterisieren sollte, um sie von der übrigen Gesellschaft möglichst scharf zu scheiden, hat er nicht recht gewusst. Sie ist ein liebenswürdiges, offenes, natürliches und kluges Mädchen, das ihrem Liebhaber treu bleibt. Überhaupt weiß sich Congreve mit ehr-

lichen und guten Menschen nicht recht zu helfen, sie haben eben nichts Besonderes, sind „Mediocrities". „Dass Lord und Lady Froth von Lord und Lady Touchwood nicht scharf genug geschieden sind" (Gosse, S. 55), können wir nicht finden. Der „Double-Dealer" war eine kühne und scharfe Satire, und wenn sich der Dichter das vor Augen gehalten hätte, was, schon von Aristoteles aufgestellt, etwa 50 Jahre nach Congreves Tode von Lessing wiederholt wurde, man dürfe keine absolut bösen Charaktere auf die Bühne bringen (Wenn jemand unbewusst böse ist, so ist es keine absolute Schlechtigkeit, dies sei zu dem früher Gesagten bemerkt), wenn er nicht die Damen beleidigt hätte, wäre „The Double-Dealer" wohl gleich anfangs zu jener Anerkennung gelangt, zu der er sich später emporgearbeitet hat. Wurde doch das Stück sogar von Schröder bearbeitet und im Jahre 1771 unter dem Titel „Der Arglistige" aufgeführt.

Der „Double-Dealer" ist, um mit den Worten Macaulays, S. 180, zu schließen, „a comedy in which all the powers wich had produced the Old Bachelor showed themselves matured by time and improved by exercise".

Love for Love.

Die Geschichte dieses Lustspieles steht im Zusammenhange mit dem großen Theaterstreit von 1694 und 1695. Seit dem Jahre 1690 war das „Drury Lane"-Theater das einzige in London, und die Actionäre desselben, die „Patentees", hatten ein Monopol auf theatralische Aufführungen. Der Profit, den man bei jeder Vorstellung erzielte, wurde in zwanzig Theile getheilt, von denen zehn auf die „Patentees" und die übrigen zehn auf die Schauspieler entfielen, welch letztere nach Maßgabe ihrer Bedeutung und ihrer Rollen bezahlt wurden. Dabei ist noch anzumerken, dass einzelne Schauspieler selbst Actionäre waren. Das gute Verhältnis zwischen „Patentees" und Schauspielern erfuhr aber im Jahre 1694 eine Trübung. Cibber führt diese zum Theil darauf zurück, dass viele Antheile der „Patentees" an „money-making persons" verkauft wurden, welche vom Theater nichts verstanden und bei der Leitung desselben

von der man sie nicht ausschließen konnte, nur auf möglichst große Dividenden bedacht waren, die Schauspieler aber in jeder Beziehung zu verkürzen suchten. Diese neuen Actionäre hießen „Adventurers“. Der schon mehrfach citierte „Some Account of the English Stage etc.“ bezweifelt die volle Richtigkeit der von Cibber gemachten Angaben; nach diesem Werke hießen die Subscribenten auf die ursprünglichen Actien, die beim Baue des Theaters ausgegeben wurden, alle „Adventurers“; dass auf die von Cibber angegebene Art neue hinzugekommen seien, wird bezweifelt, weil nur auf seiner Autorität ruhend. Schließlich muss aber auch dort zugegeben werden, dass einige unter den „Patentees“ „money-making persons“ waren. Ob nun dies der Grund war, weshalb die Schauspieler verkürzt wurden; oder ob die Verluste, welche alle trafen, die mit dem Theater in Verbindung standen, und zwar durch das schmähliche Ende der „Indian Argosy“ (Gosse, S. 62), an welcher sie sich auf Bettertons Anregung mit bedeutenden Summen betheiligt hatten (Die Flotte fiel an der Mündung des englischen Canals im Jahre 1692 den Franzosen in die Hände) — ob diese Verluste sie gegen Betterton und die Schauspieler verstimmten und ihre pecuniäre Lage wirklich precär gestalteten; ob endlich die großen Kosten, welche man auf die Ausstattung zweier Opern („The Prophetess“ und „King Arthur“) verwendet hatte, eine Restriction der Schauspielaufführungen und eine Herabminderung der Schauspielerhonorare nothwendig machten: jedenfalls kann diese Thatsache an sich nicht in Abrede gestellt werden. Die Mittel, welche sie in Anwendung brachten, um die verstimmten Schauspieler kirre zu machen, — sie nahmen z. B. Betterton einige seiner Glanzrollen und wiesen sie jungen und unbedeutenden Kräften zu — hatten zur Folge, dass das Publicum sich immer mehr zurückzog. Endlich wandte sich Betterton und sein Anhang an Lord Dorset, der damals „Lord Chamberlain“ war. Dieser consultierte Rechtsgelehrte über die Frage des Monopols und erhielt die Antwort: „No patent for acting plays etc. could tie up the hands of a succeeding prince, from granting the like authority, where it might be proper to trust.“ Während man den Hof für die Sache zu interessieren suchte, starb

die Königin am 28. December 1694, was einen kleinen Stillstand zur Folge hatte. Schon zu Beginn des Jahres 1695 wurden aber Betterton und einige andere erste Kräfte vom Könige in Audienz empfangen, und sie erhielten von ihm eine „royal license, to act elsewhere than in the Theatre Royal in ‚Drury Lane‘." Nun galt es, durch Subscription die zum Baue eines neuen Hauses nöthige Summe aufzubringen. Man gab Antheilscheine zu vierzig und zu zwanzig Guineas heraus, und das Capital war bald gezeichnet. Innerhalb der Mauern des Tennishofes von Lincoln's-Inn-Fields wurde der Bau aufgeführt, und am 30. April 1695 wurde das neue Theater eröffnet. Das Theater der „Patentees" hatte verzweifelte Anstrengungen gemacht, einige bessere Kräfte von Bettertons Seite abzuziehen. Bei Kynaston, Powell und Penkethsman war es ihnen gelungen, Colley, Cibber und Verbruggen waren geblieben und dadurch zu einer Bedeutung gekommen, von der sie sich früher nichts hätten träumen lassen. Trotzdem mussten sie von Weihnachten bis Ostern die Vorstellungen sistieren. Am Ostermontag eröffneten sie dieselben wieder mit Aphra Behns „Abdelazar" und hielten sich, so gut oder schlecht es eben gieng, neben dem neuen Theater. Im letzten Momente vor dessen Eröffnung kaperten sie ihm noch zwei Kräfte weg, nämlich Mrs. Mountford und Mr. Williams. Auf diese bezieht sich die Anspielung im Prolog von „Love for Love": „If in our larger Family we grieve One falling Adam, and one tempted Eve." Das erste Stück, welches im neuen Theater aufgeführt wurde, war eben „Love for Love." Dasselbe ist im Jahre 1694 entstanden und vollendet worden. Der Dichter hatte es bereits bei den „Patentees" eingereicht, und diese hatten es schon angenommen. Bevor aber der endgiltige Contract abgeschlossen und unterzeichnet wurde, nahm der Streit zwischen den „Patentees" und den Schauspielern unter Betterton größere Dimensionen an. Congreve zog nun die Entscheidung hin, bis er sah, auf wessen Seite sich der Sieg neigte. Dann nahm er für Betterton Partei und übergab diesem sein Stück. In der Absicht, den damals als ersten Dramatiker hochangesehenen Congreve dauernd an das neue Unternehmen zu fesseln, bot ihm die Direction einen Gewinst-

antheil, wofür er sich verpflichtete, ausschließlich für ihr Theater zu schreiben, und zwar wollte er, wenn es seine Gesundheit gestatte, jährlich ein Stück liefern. Das Lustspiel fand großen Beifall und wurde dreizehnmal nacheinander gespielt. Während des ganzen Jahres blieb es ein Hauptzugstück. Es ist das einzige von Congreves Stücken, das sich lebenskräftig erwiesen hat. Wenigstens im Jahre 1818, in welchem Hazlitts „Lectures“ erschienen, wurde es noch mit großem Erfolge aufgeführt. Hazlitt gibt eine begeisterte Schilderung einer solchen Aufführung. In Buchform erschien es am 9. Mai 1695 („London Gazette“) und brachte da eine kurze Vorrede an Lord Dorset, aus der wir nur erfahren, dass der Dichter das Stück wegen seiner Länge entschuldigen zu müssen glaubt. Ferner erzählt er, dass eine Scene im dritten Acte (wahrscheinlich zwischen Scandal und Foresight), „which not only helps the Design forward with less Precipitation, but also heightens the ridiculous Character of Foresight, which indeed seems to be maim'd without it“, bei der Aufführung weggelassen wurde, wie auch „some Lines“ außerdem. Der Prolog, welcher von Mr. Betterton gesprochen wurde, wendet sich an die Besucher und bittet um Unterstützung des neuen Unternehmens, spielt auf die schon erwähnte Fahnenflucht von Mrs. Mountford und Mr. Williams, sowie auf den unfruchtbaren Boden des alten Hauses an und geht dann zu dem Stücke über, das „Variety, Humour und Plot“ bringe, damit jeder etwas habe, und auch der Satire nicht vergesse, welche allerdings milde sei und niemanden verletzen wolle; der Dichter bringe nur eine Person auf die Bühne, die „frankly speaks his Mind“ (Das ist der auf dem Theaterzettel als „a free Speaker“ charakterisierte Scandal). Congreve tritt, wie er Betterton sagen lässt, in die Fußstapfen Wycherleys:

„Since the Plain-Dealer's Scenes of Manly Rage,
Not one has dar'd to lash this crying Age.
This time, the Poet owns the bold Essay etc.“

Analyse des Stückes.

Act I.

Der Held des Stückes tritt uns gleich in der ersten Scene entgegen und enthüllt uns im Gespräche mit seinem Diener Jeremy seinen Charakter. Es ist Valentine Legend, ein junger Mann aus reichem Hause. Er hat in Cambridge studiert und nachher in London ein gar zu freies Genussleben geführt. Der Verkehr mit den „wits“ und verschiedenen Schmarotzern ist nicht ohne Einfluss auf seinen Charakter und seine Börse geblieben, eine unerwiderte Liebe hat ihn des letzten Halts beraubt. Diese letztere war eigentlich der Grund, weshalb er, um seinen Ärger zu übertäuben, sich in ein verschwenderisches Genussleben gestürzt hat. So ist seine Vergnügungs- und Verschwendungssucht wohl viel natürlicher erklärt, als wenn man mit Bennewitz annimmt: „Seine Liebe zu einem vergnügungssüchtigen Mädchen habe ihn (sowie außerdem ein luxuriöser Lebenswandel und sein Umgang mit den „wits“) an den Bettelstab gebracht!“ Dass Angelica vergnügungssüchtig war, ist nämlich aus dem Stücke nicht zu ersehen. Darum schließen wir uns der Auffassung Gosses, S. 71, an. Der Vater hat ihn verstoßen und will ihn zu Gunsten des jüngeren Bruders Ben enterben, der nach dreijähriger Abwesenheit von seinen Seefahrten, welche er als Matrose gemacht hat, zurückkehren soll. Gesetzlich darf dies aber der Vater nicht thun; wenn nicht der ältere Bruder freiwillig allen vermögensrechtlichen Ansprüchen entsagt, kann der jüngere nicht Erbe werden. So stellt sich wenigstens die Sache in unserem Stücke dar. Darum soll Valentine zu diesem Verzichte veranlasst werden. Dafür verspricht ihm der Vater eine Abfindungssumme von 4000 Pfund, von welchen er seine Schulden zahlen könne, die für ihn sehr drückend sind. Aus Ärger über die ungünstige Gestaltung seines Schicksals, vielleicht auch aus Furcht vor seinen Gläubigern, und weil er sich geniert, als armer Junker vor seinen ehemaligen Freunden zu erscheinen, die ihm jetzt nicht viel Beachtung schenken würden, hat er sich zu Hause eingeschlossen, studiert den Epiktet und fängt allerhand philosophische Grillen. Weil er kein Geld hat, hasst er alle, die es haben, und

will sich über sie lustig machen. Von Angelica will er keineswegs lassen, er will sie noch ungestümer verfolgen, um vielleicht Mitleid für seine Liebe zu erzwingen. Was seine Freunde betrifft, in deren Gesellschaft sein Herz durchaus nicht verdorben worden ist, — er hat sich nur den leichten, witzelnden Ton derselben zueigen gemacht, den Congreve daher wieder in sein Stück einführen kann, — so betrauert er deren Verlust sehr wenig. Er wird thun, was in diesen Kreisen jetzt Mode ist, er wird ein Stück schreiben. In launiger Weise macht sich der Dichter über jene Tröpfe lustig, die, weil sie in der Gesellschaft ein paar Witze reißen und ein paar leichte Verschen fabricieren können, sich für große Dichter halten und im Stande zu sein glauben, ein Stück zu schreiben, wenn sie den Dramatikern ein paar Äußerlichkeiten abgeguckt haben. Seinem Ärger über die Empfindlichkeit des Publicums gegenüber der Satire des Lustspieldichters, eine Empfindlichkeit, die ihm den Erfolg des „Double-Dealer" verdorben hatte, macht Congreve Luft, indem er den Diener, (der allerdings zu gelehrt [Leigh Hunt] für seinen Stand spricht, was er wenigstens zu entschuldigen sucht mit den Worten: „I waited upon a Gentleman at Cambridge") entsetzt seinem Herrn von dieser verrückten Idee abrathen lässt. Jeremy verlangt seinen Abschied, denn „to live, even three Days, the Life of a Play, I no more expect it, than to be canoniz'd for a Muse, after my Decease." Der Vater wird unversöhnlich sein, der Bruder Ben wird Valentine nicht anschauen, wenn er hören wird, dass er unter die Dichter gegangen ist. Er ist ruiniert, kein Freund wird ihm bleiben. Jeder muss ja fürchten, carikiert zu werden, oder hält den Weltverbesserer für einen Narren. An allem ist aber das vermaledeite Will'sche Café schuld. Daraufhin gibt der Diener eine Schilderung der Gestalten, die man in der Umgebung desselben sehen kann: „Yet I never see it, but the Spirit of Famine appears to me, sometimes like a decay'd Porter, worn out with Pimping, and carrying Billet-doux and Songs; not like other Porters for Hire, but for the Jest's sake. Now like a thin Chairman, melted down to half his proportion, with carrying a Poet upon Tick to visit some great Fortune; and his Fare to be paid him like the Wager of Sin, either at the Day of Marriage

or the Day of Death; sometimes like a bilk'd Bookseller, with a meagre terrify'd Countenance, that looks as if he had written for himself, or were resolv'd to turn Author, and bring the rest of his Brethren into the same Condition. And lastly, in the Form of a worn-out Punk, with Verses in her Hand, which her Vanity had preferr'd to Settlements, without a whole Tatter to her Tail, but as ragged as one of the Muses etc." Valentines Freund Scandal, der hierauf erscheint, theilt Jeremys Entsetzen. Er mag Kuppler, Quacksalber, Pfarrer, Advocat, „Stallion to an old Woman" werden, alles, nur kein Dichter, er habe schon Feinde genug. Ja wenn wir die Bühne von Athen wieder zurückzaubern könnten, wo eine offene, ehrliche Satire erlaubt war! Dieser Scandal ist ein sonderbarer Kauz! Dass er auf Wycherleys „Plain-Dealer" zurückgeht und auf Molières „Misanthrope" nur indirect zurückweist, insofern nämlich der „Plain-Dealer" selbst ein Abbild des Molière'schen Charakters ist, erscheint uns nach der Anlage dieses Charakters kaum zweifelhaft. Wenn der „Plain-Dealer" ein polternder, schimpfender Schiffscapitän ist, so ist Scandal ein Welt- und Lebemann, etwas klüger als die andern, der sich in seinen Reden absolut keinen Zwang auferlegt, ebensowenig wie in seinem Handeln.

Bennewitz hat recht, wenn er sagt: „Von der Tugend und Würde Alcestes, von dem Weltschmerz und Seelenpathos des Menschenhasses, von seinem großen Sinn ist bei den Engländern fast nichts übrig geblieben." Dass sowohl Wycherley als auch Congreve die Absicht gehabt haben mögen, die bestehenden rohen Sitten aufzudecken und gegen sie zu polemisieren, kann ja nicht genügen, wenn dieses Ziel aus Inhalt und Ton der Stücke nur schwer erkennbar ist. Daher ist die Beziehung zwischen dem alten Schiffscapitän und Scandal eine viel innigere, als die des letzteren zu Alceste. Scandal ist also „a free-speaker" und will außerdem immer streiten. Von Grundsätzen sprechen wir am besten gar nicht bei ihm. Während Scandal bei Valentine weilt, kommen Gläubiger, von denen besonders einer, der „Scrivener Trapland", sich nicht abweisen lassen will. Valentine, der trotz seiner misslichen Lage bei gutem Humor ist, scherzt mit Scandal über die Aufmerksamkeit seiner Gläubiger und

lässt Trapland eintreten. Vorher kommt aber eine Amme mit einem seiner Kinder, allerdings nicht auf die Bühne. Die wird schnell mit etwas Geld abgefertigt, die „bouncing Margery". Die fünfte Scene mit Trapland geht unbestreitbar auf die dritte Scene des vierten Actes von Molières „Don Juan" zurück. Die Idee, den Gläubiger durch ein Übermaß von Liebenswürdigkeit nicht zu seiner Forderung kommen zu lassen, ist hier verwertet, nur sind die Mittel, durch welche dies erreicht wird, bei dem Franzosen und bei dem Engländer verschiedene. Die Scene ist wirksamer bei Molière, obwohl sie dort weniger derb ist. Don Juan begrüßt dort Herrn Dimanche als seinen alten Freund, schilt die Diener, dass sie keinen Sessel bringen, erklärt, stehend nicht verhandeln zu können, erkundigt sich nach dem Befinden nicht nur des Gläubigers, sondern auch seiner Frau und seiner Kinder, ladet ihn zum Abendessen ein, und als dieser erklärt, er müsse schleunigst wieder nach Hause, missversteht er dies absichtlich und lässt ihn durch Sganarelle hinausescortieren, er wirft ihn gewissermaßen hinaus, ohne dass der durch die Liebenswürdigkeit und den Wortschwall des Schuldners betäubte Dimanche auch nur ein Wort von seiner Angelegenheit vorbringen konnte. Bei Congreve empfängt Valentine Mr. Trapland ebenfalls als alten Freund, bietet ihm aber nicht nur einen Sessel, sondern auch „a Bottle of Sack and a Toast". Mr. Trapland geht jedoch darauf nicht ein, er beginnt alsbald von den 1500 Pfund zu sprechen, die schon hübsch lange stünden. Valentine unterbricht ihn immer wieder, wenn er von der Unmöglichkeit, länger zu warten etc., zu sprechen beginnt, und sucht ihn nicht nur durch Liebenswürdigkeiten, sondern auch durch den Sect milder zu stimmen; darum drängt er fortwährend zum Trinken. Scandal bringt einen ganz anderen Ton hinein, er spricht von einer Witwe, zu der Mr. Trapland in Beziehungen stehe, was Valentine sofort benützt, um auf das Wohl der Witwe zu trinken. Scandal schildert die körperlichen Vorzüge derselben, da beginnt endlich der Alte zu schmunzeln, und alles ist auf dem besten Wege. Plötzlich tritt aber ein „Officer" zu der Gruppe, — Trapland hat sich im Gegensatze zu Dimanche gleich Polizei zum Arretieren der Schuldner mitgebracht —

und alles wäre vergebens gewesen, wenn nicht der „Steward“ käme. Der englische Gläubiger ist nicht so leicht zu behandeln wie Mr. Dimanche, und ihm gegenüber bleibt Valentine nicht Sieger. Die von diesem angewendeten Mittel, das versuchte Trunkenmachen und das Aufstacheln der Sinnlichkeit des Alten, sind dem Franzosen fremd, gemeinsam ist nur die äußerste Liebenswürdigkeit und der damit verbundene Zweck. Mit diesem Vergleiche wollten wir nur zeigen, wie selbst bei einer Scene, die nach Bennewitz sogar wörtliche Übereinstimmungen mit Molière enthalten soll, also einer für seine Methode als Hauptstützpunkt dienenden Scene, die Originalität des Engländers immerhin genugsam gewahrt bleibt. Gerettet wird Valentine durch den Verwalter seines Vaters, der ihm nochmals die schon erwähnten Bedingungen zur Annahme empfiehlt, unter welchen die 4000 Pfund zu haben sind. In seiner Bedrängnis muss Valentine darauf eingehen. Außer den Gläubiger drängt ihn auch der Wunsch, wieder hinauszukommen und Angelica zu sehen. Ob das gerade das richtige Mittel ist, durch welches man ein reiches Mädchen gewinnt, das einem bisher keine Hoffnungen gegeben hat, wenn man sein Geld aus der Hand gibt, bezweifelt der skeptische Scandal. Für die Handlung in jeder Beziehung belanglos, weder zur Vervollständigung der auch in diesem Stücke in den ersten acht Scenen wunderbar gegebenen Exposition, noch zum Fortschritte der Handlung selbst nothwendig sind die folgenden Scenen des ersten Actes. Dies findet in der Entwicklung des Lustspieldichters Congreve seine Erklärung. Von allem Anfang an drängte es ihn nach der Sittenkomödie hin, in dieser konnte er die eigenthümliche Art seines Talentes am vollsten und schönsten zur Entfaltung bringen. Der „Old Bachelor“ kann als solche nicht gelten. Da schwankt er zwischen Charakter- und Intriguen-Lustspiel, mehr zu letzterem hinneigend. Aber schon in diesem Erstlingsdrama des jungen Dichters zeigt sich scharfe Beobachtung und entschiedenes Talent für Darstellung differenzierter Charaktere, die im bunt bewegten Treiben des geselligen Lebens sich bethätigen und entfalten. Der „Double-Dealer“ lässt den Einfluss der französischen Kunstregeln nicht verkennen, da wird der Dichter zum Theil von seiner

Bahn abgelenkt. Boileau erkennt („Art poétique") nur das Charakter-Lustspiel an und will alles Possenhafte aus demselben verbannt wissen. So hat sich denn Congreve auf eine noch dazu zum Lustspiel schwer zu gebrauchende Haupthandlung einschränken wollen, aber der innere Drang war stärker als der äußere Zwang. Gerade dadurch, dass er mit Rücksicht auf die zu wahrende Einheit des Ortes und der Zeit die ganze Handlung an einem Abend in den Gesellschaftsräumen eines Hauses sich abspielen lassen musste, hat er den richtigen Tummelplatz für sein Talent gefunden und durch die Episoden das Stück gerettet. Auf breiterer Basis bewegt sich der Dichter in unserem Stücke. Er hat die Freiheit der Bewegung wiedergewonnen; stillschweigend — er hält diesmal in der Dedication keine Vorlesungen über die Gesetze des Lustspieles — sagt er sich von den Franzosen los und bemüht sich nur, möglichst viel Leben in sein Stück hineinzubringen, möglichst viele und verschiedenartige Charaktere sich entwickeln zu lassen. Auch sein Thema wird ein bedeutenderes, nicht wie früher nur der Ehebruch. Mr. Tattle, der in den letzten Scenen des ersten Actes auf der Bühne weilt, ist ein eitler Geck, der sich auf seine vermeintlichen körperlichen und geistigen Vorzüge sehr viel einbildet, besonders aber auf seine Erfolge bei Damen, denen gegenüber er sehr gut den Süßlich-Sentimentalen spielt. Was ihn aber besonders charakterisiert, ist seine Geheimnisthuerei, das heißt, er bildet sich ein, sehr discret zu sein, ist aber dabei der größte Schwätzer. Es ist zu beachten und z. B. gegenüber Taine hervorzuheben, dass jeder der bisher in Congreves Stücken aufgetretenen Lebemänner (Vainlove, Bellmour, Careless, Brisk, Scandal, Tattle) ein von dem andern genau geschiedener Charakter ist, überhaupt thut man Congreve gewaltig Unrecht, wenn man immer wieder seine Kunst zu charakterisieren gering anschlägt. Dieser Mr. Tattle wird nun von Scandal aufgezogen. Natürlich wird über die Weiber gesprochen. Tattle schwatzt sehr geheimnisvoll von seinen vornehmen Beziehungen und lässt sich endlich von Scandal so weit treiben, dass er erklärt, mit Mrs. Frail, der Schwester von Frau Foresight, der Tante Angelicas, intim verkehrt zu haben, obwohl dies unrichtig ist. In seiner Eitelkeit liegt ihm auch an der Ehre

einer Dame nichts, und hier ist er umsoweniger scrupulös, als Scandal zuvor gesagt hat, Mrs. Frail habe es selbst zugegeben. „Eine Dame kann man doch nicht Lügen strafen; wenn sie's gesagt hat, brauche ich das Geheimnis nicht zu wahren," meint er. Die Strafe soll aber seinem Vergehen auf dem Fuße folgen. Mrs. Frail kommt zu Valentine. Das mag uns zwar befremdlich erscheinen, dass eine ledige Dame einen Herrn besucht. Sie meint selbst: „I shall get a fine Reputation, by coming to see Fellows in a Morning." Man sieht auch nicht ein, wozu sie gekommen ist. Sie sagt: „And so stole out to see you." Wir müssen also annehmen, sie habe wissen wollen, wie es mit dem Geliebten Angelicas stehe, und sei von deren Tante geschickt worden. Der Theaterzettel bezeichnet sie als „a Woman of the Town", die Witze, die sich Scandal über sie erlaubt hat, endlich ihr Besuch und die Gespräche, die man führt, werfen auf ihren Charakter kein gutes Licht. Doch in ihrer wahren Gestalt erscheint sie hier noch nicht, die Charakteristik sei daher auf später verschoben. Diese Mrs. Frail will Scandal die Frage vorlegen, ob Tattles Behauptung wahr sei, denn dass er das Ganze als von der Frail selbst ausgehend hingestellt und den andern dadurch zur Bestätigung verleitet hat, das hat er dem beschränkten Tattle gegenüber schnell wieder geleugnet. Tattle ist der Schuldige, der die Ehre einer Dame preisgegeben hat. Der Unglückliche windet sich vor Angst und will zwölf vornehme Weiber seiner Bekanntschaft preisgeben, wenn davon geschwiegen wird. Es wird ihm zugesagt. Mit Mrs. Frail wird nun über alles Mögliche gesprochen. Sie erzählt, dass Benjamin, der Matrose, mit einer Tochter Mr. Foresights, die eben vom Lande komme, mit Miss Prue, vermählt werden soll; sie schildert den Charakter ihres Schwagers Mr. Foresight, des Sternguckers; dann wird in ziemlich anstößiger Weise über Liebesglück, Gemälde etc. gewitzelt, wobei Scandal sehr treffende Bemerkungen macht. Mrs. Frail hat außer den paar Neuigkeiten, die wir auch anders hätten erfahren können, die Handlung nicht gefördert, auch ihre Abschiedsworte sind nur eine Wiederholung von Scandals Ansicht: „Who hopes to purchase Wealth by selling Land, Or win a Mistress, with a losing Hand."

Act II.

Wir befinden uns im Hause Mr. Foresights, in welchem übrigens auch der alte Sampson, Valentines Vater, wohnt. Von der Einheit des Ortes in allen Acten ist also Abstand genommen worden. Mr. Foresight ist eine köstliche komische Figur, von durchschlagender Wirkung auf der Bühne: ein kindischer, schwatzhafter, einfältiger und unbeholfener Greis, der an einer fixen Idee leidet. Er hält sich nämlich für einen großen Astrologen. Er beobachtet die Gestirne, ist, wie er sagt, in den himmlischen Sphären gereist, kennt die Zeichen und die Planeten und ihre Häuser, kann urtheilen über directe und retrograde Bewegungen, über „Sextiles, Quadrates, Trines und Oppositions, Fiery Trigons und Aquatical Trigons“. Er weiß, ob das Leben lang oder kurz, glücklich oder unglücklich sein wird, ob Krankheiten heilbar oder unheilbar sind, ob eine Reise glücklich, ein Unternehmen erfolgreich sein, ob man gestohlene Güter zurückerhalten wird oder nicht. Dabei müssen aber alle seine Angelegenheiten zurückgehen, weil er unter dem Zeichen des Krebses geboren ist. Nichts kann so sein, wie er es haben möchte, eben wegen seiner ungünstigen Nativität. Er würde wünschen, dass seine Nichte Angelica zu Hause sei; als ihm dies aber der Diener auf seine Frage bestätigt, nennt er ihn einen Lügner, sein Wunsch kann ja nicht erfüllt sein. Bei jeglicher Handlung im Leben muss man auf die günstige Zeit sehen. Als ihm Sir Sampson entgegenhält: „Pox o'th' Time; there's no Time but the Time present, there's no more to be said of what's past and all that is to come will happen. If the Sun shine by Day, and the Stars by Night, why, we shall know one another's Faces without the help of a Candle, and that 's all the Stars are good for“, da schilt er ihn entrüstet einen Ignoranten. Auch in jeder anderen Beziehung ist er höchst abergläubisch. Angelica droht ihm: „I'll reap up all your false Prophecies, ridiculous Dreams, and idle Divinations. I will declare how you prophesy'd Popery was coming, only because the Butler had mislaid some of the Apostle Spoons, and thought they were lost. Away went Religion and Spoonmeat together — Indeed, Uncle, I'll indite you for a Wizard.“ Darin, dass er einen Strumpf verkehrt angezogen hat, sieht er ein glück-

liches Omen etc. Auch mit der Ausdeutung alter Orakelsprüche befasst er sich. Von dem Araber Messahalab kennt er eine alte Prophezeiung:

„When Housewifes all the House forsake,
And leave good Man to Brew and Bake,
Withouten Guile, then be it said,
That House doth stond upon its Head;
And when the Head is set in Grond,
Ne marl if it be fruitful fond.“

Die Früchte des Hauptes sind natürlich Hörner. Dieser alte Narr wird von Angelica, Sir Sampson und Valentine zum besten gehalten, besonders Sir Sampson setzt dem „Old Ptolomee, Nostrodamus, Merlin, Albumazur“ mit beißendem Spott zu. Dessen Ansichten über die Zeit und die Sterne haben wir schon angeführt, was er über die Weissagungen aus der Constellation der Sterne wie überhaupt über Prophezeiungen denkt, bringt er in dem Satze zum Ausdruck: „Sapiens dominabitur astris.“ Foresight rühmt sich seiner Reisen in den himmlischen Sphären, das nimmt sein Partner zum Anlass, von seinen eigenen Reisen die unglaublichsten Dinge zu erzählen (Satire auf die lügenhaften Reiseberichte): „I know the Length of the Emperor of China's foot; have kiss'd the Great Mogul's Slipper, and rid a Hunting upon an Elephant with the Cham of Tartary, ... Body o'me, I have made a Cuckold of a King, and the present Majesty of Bantam is the Issue of these Loins.“ Foresight tituliert ihn daraufhin sehr treffend mit „Modern Mandevil, Ferdinand Mendez Pinto.“ Überhaupt nimmt es der alte Sterngucker sehr übel, wenn man seine Wissenschaft verachtet; seine Nichte versteht ihn aufzuziehen und doch nicht zu beleidigen, Sir Sampson, dieser „Contemner of Sciences“ bringt ihn gewaltig auf und, statt dann wieder Versöhnungsversuche zu machen, verspricht er ihm eine ägyptische Mumie. Dass der alte Sterngucker sich bei seiner ewigen Beschäftigung mit den Sternen um sein Weib nicht kümmern kann, ist natürlich. „Unter den zwölf Zeichen des Thierkreises ist nur eine Jungfrau,“ sagt Foresight, und Angelica erwidert schlagfertig: „Und auch die wär's nicht mehr gewesen, wenn sie mit andern Leuten zu thun hätte, als mit

Astrologen. Darum geht auch die Tante aus.“ Ja, die Tante geht aus, auch Sir Sampson spottet über die Hörner, die sie dem Gatten aufsetze. Das macht den alten Foresight denn doch stutzig. Er wird aufgeregt, sucht zu erfahren, was denn mit seinem Weibe sei, bringt aber nichts heraus. Diese herrliche Lustspielfigur des „Stargazer“, wie er sie auf der Bühne sah, beschreibt Hazlitt folgendermaßen: „His look is planet-struck; his dress and appearance like one of the signs of the zodiac taken down. Nothing can be more bewildered; and it only wants a little more helplessness, a little more of the doting querulous garrulity of age, to be all that one conceives of the superannuated, stargazing original.“ In dieser Figur wollte der Dichter den zu seiner Zeit fast allgemein verbreiteten Glauben an die Gestirne persiflieren. Johnson, S. 23, sagt: „The character of Foresight was then common. Dryden calculated nativities; both Cromwell and King William had their lucky days; and Shaftesbury himself, though he had no religion, was said to regard predictions.“ Für die Handlung kommt Foresight als Onkel Angelicas und als Vater Miss Prues in Betracht. Gosses Behauptung (S. 71): „The father of Angelica is the ridiculous old astrologer“, beruht auf einem Missverständnis, Miss Prue ist dessen Tochter. Mr. Foresight ist aber, das ahnen wir nach seiner erwachenden Eifersucht, auch zum Helden einer Nebenhandlung ausersehen, allerdings zum passiven, er wird nämlich die Rolle des betrogenen Ehemannes in einer Ehebruchsgeschichte zu spielen haben (Fondlewife, Plyant, Froth). Dieser Mr. Foresight unterhält uns in den ersten fünf Scenen des zweiten Actes vortrefflich. Von anderen Charakteren lernen wir zunächst Angelica kennen, die uns als ein kluges, muthwilliges und ausgelassenes Mädchen entgegentritt, welches den alten Onkel trefflich zum Narren hält und durchaus nicht zimperlich thut. Sir Sampson Legends Auftreten in der fünften Scene bringt die Handlung wieder in Fluss. Die früheren Scenen haben lediglich der Charakteristik und Komik gedient. Er ist der überstrenge und herzlose Vater, der auf der Wahrung seiner Autorität den Kindern gegenüber besteht. Wenn die Kinder glauben, die Väter seien nur dazu da, um zu lieben, zu verzeihen und zu zahlen, dann sind

sie im Irrthum. Er bringt ein Schriftstück mit, worin sich Valentine verpflichtet, sobald sein jüngerer Bruder Ben angekommen sei, seine Vermögensansprüche in aller Form rechtens abzutreten.

Da erscheint Valentine selbst, nicht weil er den Vater sprechen will, sondern um Angelica zu sehen. Diese ist aber ausgegangen, resp. in einer Sänfte ausgeführt worden, so ergreift er denn die Gelegenheit, den Vater um Milderung der harten Bedingungen zu ersuchen (Die viertausend Pfund hat er schon erhalten), doch der herzlose Vater verspottet ihn und weist ihn an seinen Witz, von dem soll er leben. Da nun Valentine dieses Verfahren unnatürlich und barbarisch nennt, entwickelt sich ein Streit, in dessen Lobe alle Kritiker übereinstimmen. Gosse, S. 71, sagt: „He and his father have one of the most admirable scenes in all comedy, where the question of hereditary responsibility is gone into with a seriousness that is unusual on Congreve's cynical stage.“ (Was nun bei Gosse folgt: „The end of it is that Sir Sampson will give his son four thousand pounds“, ist unrichtig, die viertausend Pfund hat er ihm schon gegeben.) Hazlitt schreibt darüber: „The remonstrance of his son to him ... with his valets accompanying comments is one of the most eloquent and spirited specimens of wit, pathos and morality, that is to be found.“ „Bist du nicht mein Sclave? Habe ich dich nicht erzeugt?“ fragt der Alte, „und stand es nicht in meiner Wahl, dich zu erzeugen oder nicht? Wer bist du? Woher kamst du? Was brachte dich in diese Welt? Wie kamst du hieher, dass du hier auf deinen zwei Beinen stehst und mich so frech ansiehst? Kamst du als ‚Freiwilliger‘ in die Welt? Presste ich dich nicht vielmehr mit meiner väterlichen Gewalt zum Dienste?“ „Ich weiß ebensowenig, warum ich kam, wie du weißt, warum du mich gerufen hast! (Vergl. den Monolog Franz Moors.) Aber ich bin einmal da, und wenn du für mich nicht sorgen willst, dann wünschte ich, du ließest mich so, wie du mich fandest,“ erwidert Valentine. Der harte Vater heißt ihn die Kleider abstreifen und nackt aus der Welt gehen, wie er hineingekommen sei. Darauf gibt ihm der Sohn eine sehr bemerkenswerte Antwort: „Die Kleider sind bald unten, aber du musst mich der Vernunft, des Denkens,

der Leidenschaften, Neigungen, Begierden, Gefühle und des ganzen Riesentrosses von Begleitern, die du mit mir zugleich erzeugt hast, entkleiden. Ich selbst bin ein einfaches Geschöpf, das nicht viel braucht, aber das Gefolge ist gierig und unbezwinglich.“ Da sich Jeremy ins Gespräch mischt, sagt der Vater: „Der Bursche sollte eigentlich ohne einen Gaumen geboren worden sein, und doch wette ich, er isst einen Fasan lieber als ein Stück von ‚poor John‘. Seine Mutter war eine Austernverkäuferin im Winter, im Sommer bot sie Gurken feil. Wenn man diesen Gurkensohn secierte, so fände man dieselben Gefäße und Organe wie bei einem Cardinal.“ Trotz dieser philosophischen Betrachtungen erreicht aber Valentine sein Ziel nicht.

In der folgenden Scene unterhalten uns die beiden Schwestern Mrs. Foresight und Mrs. Frail. Auch diese Scene wird überall hervorgehoben. In Bezug auf unmoralischen Lebenswandel haben einander die Schwestern nichts vorzuwerfen. Sonderbarerweise suchen dieselben einander dennoch Vorwürfe zu machen, oder eigentlich beginnt Mrs. Foresight damit, ihre Schwester wegen ihres wenig decenten Benehmens zu tadeln, und fragt sie endlich, ob sie nicht an einem verrufenen Orte, namens „The World's-End“, gewesen sei. Mrs. Frail leugnet, als ihr aber die Schwester eine Haarnadel zeigt, die sie dort verloren, ist sie wohl überführt, aber keineswegs vernichtet. „Schwester, wie kommst du denn zu der Haarnadel? Da musst du ja auch dort gewesen sein,“ erwidert sie keck. Nachdem sich die Schwestern gegenseitig nichts mehr weismachen können, beschließen sie, fortan offen zu sein. Mrs. Frail theilt ihren Plan mit. Sie hat nicht viel Geld, auch keinen guten Ruf; das muss sie durch eine Heirat reparieren. Sie will Ben für sich kapern und erbittet sich dazu die Hilfe der Schwester. Miss Prue, welche für Ben bestimmt ist, hat sich, wie Mrs. Foresight erzählt, in Mr. Tattle verliebt, das passt sehr gut in den Plan der Damen. Bisher erscheint uns Mrs. Frail als ein vergnügungssüchtiges, ziemlich scrupelloses, emancipiertes Frauenzimmer, das ihren schadhaft gewordenen Ruf durch eine Heirat um jeden Preis reparieren will und sich daher in Intriguen verwickelt, zu deren Durchführung ihr auch nicht die nöthige Verschlagenheit fehlt. Dass sie bei dem

Mangel jeglicher Grundsätze sich kein Gewissen daraus machen wird zu heucheln, ist klar, aber bisher erkennt wohl kein Mensch in ihr die prüde Arsinoë („Misanthrope") wieder (Bennewitz, S. 64). Mrs. Foresight ist die ins Eheleben übersetzte Mrs. Frail. Den Beschluss des zweiten Actes bilden die berüchtigten Scenen zwischen Mr. Tattle und Miss Prue, die man immer citiert, wenn man die Sittenlosigkeit der Congreve'schen Lustspiele an besonders markanten Beispielen aufzeigen will. Miss Prue, die Stieftochter Foresights, ist eben vom Lande gekommen, wo sie sich seit ihrer Kindheit ununterbrochen aufgehalten hat. Der Londoner jener Tage träumte keineswegs von ländlichen Idyllen, von friedlichem und sanftem Schäfer- und Hirtenleben. Für ihn wohnte auf dem Lande die Roheit. Wenn uns schon die Londoner Sitten roh erscheinen, was müssen wir dann von denen der Landbewohner sagen? Miss Prue möchten wir am liebsten mit Bennewitz als „ein tölpisches, einfältiges Dorfmädchen" auffassen, das bisher von der Welt ganz abgeschlossen gelebt und außer ihrem Katechismus nichts gelernt hat. Die kommt nun in die Stadt, wo man sie verheiraten will. Natürlich macht sie da in der „feinen" Gesellschaft eine lächerliche Figur. Ihre Ausdrucksweise ist nicht fein, so nennt sie Mrs. Foresight „Mother", spricht von ihrem „Smock", sie spricht aus, was sie denkt, ohne Rücksicht auf die Person, an die sie das Wort richtet, ohne Rücksicht auf die Anforderungen ihres Geschlechtes. Sie freut sich wie ein Kind über jede Kleinigkeit, über die Schnupftabakbüchse des Mr. Tattle, über seine duftende Perücke, seine Handschuhe und sein Taschentuch. Sie schnupft selbst, hält das Taschentuch an die Nase, erzählt, sie werde ihre Unterröcke jetzt auch mit demselben Parfüm versehen, kurz, bisher redet und handelt sie wie ein unerfahrenes Kind, das in ganz fremde Kreise kommt und dort frei von jeder Befangenheit sich so gibt, wie es ist. Am wichtigsten ist aber die Frage nach ihrer Moralität. Sie hat Mr. Tattle einen Kuss gegeben, weil sie seinen schönen Ring nur um den Preis haben konnte. Das gesteht sie ganz unbefangen den beiden Damen. Sie sieht also in einem Kusse nichts Unerlaubtes, für ihre sittliche Verderbtheit spricht dieser Umstand nicht, im Gegentheil für ihre Naivetät.

Nun aber lassen die Damen Foresight und Frail zur Beförderung ihres uns bereits bekannten Planes die beiden allein. Wozu wünschen sie dieses Alleinsein? Mr. Tattle soll Miss Prue den Hof machen und sie so für sich einnehmen, dass sie dann den tölpelhaften und schwerfälligen Matrosen nicht mehr wird haben wollen, ja sie haben sogar nichts dagegen, wenn Mr. Tattle diese Unschuld verführt. Diese beiden Schwestern, die unter gleißnerischen Warnungen, welche nur noch mehr locken müssen, die zwei allein lassen, erwecken als niedrige, die Unschuld ihrer Verwandten verkaufende Kupplerinnen unseren tiefsten Abscheu, nicht aber Miss Prue, deren Verhalten in den folgenden Scenen wir nun einer unbefangenen Prüfung unterziehen wollen.

Dass Mr. Tattle besonderen Gefallen daran findet, einmal eine Unschuld pflücken zu können, schon der Abwechslung und des pikanten Reizes wegen, den diese herbe Frucht gewähren muss, ist begreiflich. Er beginnt seine Unterweisungen, die, nebenbei erwähnt, viel zu treffend das Liebeswerben in der feinen Gesellschaft verspotten, als dass sie uns im Munde dieses eitlen Schwätzers natürlich erscheinen könnten. Er wird ihr den Hof machen. Er stellt Fragen wie: „Glauben Sie, dass Sie mich lieben können?“ Sie antwortet direct mit ja. Das dürfe sie nicht, belehrt er sie, sonst kümmere er sich einen Augenblick später gar nicht mehr um sie. Sie müsse nein sagen oder „Ich glaube doch nicht“ oder „Ich kann nicht sagen ...“ „Das wäre aber eine Lüge,“ bekennt sie aufrichtig, denn sie hat Tattle ganz gern. „Ja, alle wohlerzogenen Personen lügen, und ein Weib darf schon gar nicht sagen, was es denkt. Ihre Worte müssen ihren Gedanken widersprechen, aber ihre Handlungen können ihren Worten ebenfalls widersprechen. „Wenn ich Sie z. B. bitte, mich zu küssen, müssen Sie sich zornig stellen, aber es mir nicht verweigern. Wenn ich noch mehr verlange, müssen Sie noch zorniger werden, aber noch gefälliger sein. Wenn ich Sie so weit bringe, dass Sie sagen, Sie würden schreien, so müssen Sie in der That den Mund halten,“ so geht die Instruction weiter. Das gefällt ihr viel besser als das langweilige „speaking one's Mind“, und es wird nun gleich geprobt. Er verlangt einen Kuss. Sie sagt: „Ich zürne Ihnen“, küsst ihn aber

dabei. Das war plump, sie muss sich den Kuss rauben lassen. Nun geht das Küssen los, und sie macht ihre Sache bald so gut, dass er ihr zuruft: „Admirable! That was as well as if you had been born and bred in Covent-Garden.“ Was jetzt folgt, ist das Verfänglichste. „Wollen Sie mir nicht zeigen, wo Ihr Schlafzimmer ist?“ fragt er. Sie antwortet ganz consequent nach den erhaltenen Instructionen: „Nein, ich will es wirklich nicht; aber ich will hinrennen und mich vor Ihnen hinter dem Vorhang verstecken.“ Auch weiterhin hält sie sich genau an diese Instructionen:

Tattle: Ich werde Ihnen folgen.

Miss Prue: Aber ich werde die Thür mit beiden Händen zuhalten und zornig sein, und Sie sollen mich niederstoßen, ehe Sie hineinkommen.

Die Antworten der Miss Prue sind, wenn man sie richtig verstehen will, in zwei Theile zu theilen. Sie hält sich stets den Satz vor: „Ich muss in Worten verweigern, aber in der That soll es doch dazu kommen.“ Das Spiel mit dem Widerstehen gefällt ihr, und so macht sie denn Vorschläge, wie es Kinder beim Spielen thun, um die Sache interessanter zu machen, aber an ein Versagen dieser Gunst denkt sie gar nicht, weil sie nicht weiß, was er von ihr haben will.

Tattle: Nein, ich will zuerst hineinkommen und Sie dann niederwerfen.

Miss Prue: So? Dann werde ich noch zorniger und noch gefälliger sein.

Tattle: Dann werde ich Sie zum Schreien bringen.

Miss Prue: Oh, das sollen Sie nicht! Ich werde den Mund halten.

Damit eilen sie beide ins Schlafzimmer.

Eigentlich gehören die beiden ersten Scenen des dritten Actes auch noch hieher. Wenn der Dichter mit dem Verschwinden der beiden den Act schließt, so ist das ein Theatercoup. Für die Beurtheilung des Charakters gehören auch die folgenden Scenen dazu. Die Amme jammert vor der Thür des Gemaches, welche verschlossen worden ist, Tattle ärgert sich, dass er vor der That gestört wird, und lässt Amme und Mädchen miteinander zurück. Befremdend wirkt der Ausruf der Miss: „O Lord, she's coming — and

she'll tell my Father." Das kann aber auf die lauten Ausrufe der Amme zurückgeführt werden. Nach alldem gewinnt man das Bild, dass Miss Prue ganz unerfahren ist in den Dingen der Liebe und des geschlechtlichen Verkehrs, dass sie in allem, was sie redet und thut, nichts Arges erblickt. Von einer Moral kann bei ihr keine Rede sein, sie kann in Bezug auf Dinge, von denen sie keine Ahnung hat, keine Grundsätze haben. Das Küssen und Lieben gefällt ihr, da bricht der Instinct sich Bahn, und da dieser keine moralische Schranke findet, so steht seiner Befriedigung nichts im Wege. Unmoralisch ist dieses Mädchen also gewiss nicht, weil dazu ein bewusster Gegensatz zu einer wenigstens geahnten Moral gehört. Ebenso kann nicht davon die Rede sein, dass ihre anfängliche Unschuld schnell in die äußerste Leichtfertigkeit umschlägt. Von einem Umschlagen kann man hier ebensowenig sprechen wie von Leichtfertigkeit. Zu all diesen Urtheilen fehlt in Miss Prues Charakter die unerlässliche Grundlage, nämlich Vertrautheit mit den geschlechtlichen Beziehungen und der Moral der Liebe. Das Ganze ist ein Spiel, das dem großen Kinde gefällt, und dessen Bedenklichkeit ihm ganz fremd ist. Aber ein anderer Vorwurf kann dem Dichter gemacht werden: eine Miss Prue ist thatsächlich u n m ö g l i c h. Wo sie auch immer aufgewachsen sein mag, so naiv und harmlos kann sie nicht geblieben sein, dass ihr alle diese Dinge fremd wären, ferner wird sich die weibliche Natur überhaupt auch ohne moralische Unterlage gewissermaßen instinctiv gegen Tattles Angriffe wehren. Wir können demnach sagen, der Charakter der Miss Prue ist verzeichnet, er ist unmöglich, aber dass der Dichter keine abgefeimte Dirne schildern, dass er kein leichtfertiges, sittenloses Geschöpf auf die Bühne bringen wollte, glauben wir im Vorangehenden erwiesen zu haben. Die Scene selbst ist unsittlich, wenn aber Rapp sagt: „Das unschuldige Landmädchen ist des Dichters unsittlichste Figur", so ist das entschieden unrichtig. (Vgl. Kotzebues Gurly.)

Act III.

Nachdem der zweite Act die Haupthandlung nur wenig gefördert hat, enthält er doch nur einen vergeblichen Ver-

such Valentines, den Vater umzustimmen, und — die Vereinbarungen der Schwestern, der Gegenspielerinnen, — deren Ausführung durch die Affaire Tattle-Prue bereits angebahnt wird, — schreitet im dritten Acte die Handlung rasch vorwärts. In der dritten Scene — die zwei ersten wurden schon erwähnt — verharrt Angelica dem Geliebten gegenüber weiter in ihrer erheuchelten Gleichgiltigkeit. Sie hat ihm ja nie gesagt, dass sie ihn liebe, er ist ihr ganz gleichgiltig. Scandal gibt den Schlüssel zu ihrem sonderbaren Benehmen, indem er sagt, die Weiber spreizten und zierten sich gern und wollten für boshaft gelten, wenn sie es auch nicht seien. Dass sie ein muthwilliges Mädchen ist, hat sie schon früher Foresight gegenüber gezeigt, über ihre wahren Gefühle werden wir aber durch keinen ihr eigenen Zug aufgeklärt. Das ist ein Fehler in der Charakteristik. Congreve hat überhaupt, wie schon beim „Double-Dealer“ angemerkt wurde, solchen Personen gegenüber eine gewisse Unsicherheit in der Charakterisierung gezeigt. Da Tattle dazukommt, wird er mit seiner „Secrecy“ von allen aufgezogen. Wiederum wird er in die Enge getrieben, er prahlt mit seinem Beinamen „Turk-Tattle“ und mit allen möglichen Abenteuern, kurz: es ist eine Variation der Scenen im ersten Act, nur dass hier auch Angelica Antheil nimmt. Besonders Scandal hat dabei reichlich Gelegenheit, seinen Witz zu entfalten. Zuletzt wird ein Lied gesungen. (John Eccles hat es in Musik gesetzt.) Es besteht aus zwei Strophen zu vier jambisch-anapästischen Versen in der Reimstellung aabb und bringt die Geschichte von „A Nymph and a Swain“, die das Orakel des Apollo fragten, ob eine „Nymph“ je keusch und ein „Swain“ je treu war. Apollo erwidert:

„He alone wo'n't betray in whom none will confide;
And the Nymph may be Chaste that has never been try'd.“

Das ist die cynische Antwort Scandals auf Tattles „Secrecy“ und Angelicas Tugendhaftigkeit. Da stürmt der alte Sampson herein und will seinen Sohn Ben begrüßen, von dessen Ankunft er eben erfahren hat. Ben erscheint alsbald und zeigt sich als ein ungeleckter, rauher Seebär, nicht eben übermäßig klug, im ganzen eine gutmüthige Natur. Er spricht in der derben Seemannssprache. Johnson meint, der Matrose sei nicht sehr natürlich, aber sehr

amüsant. Leigh Hunt findet nichts Unnatürliches an ihm, höchstens, dass der Sohn des reichen Legend ein gemeiner Matrose ist. Rapp meint, er sei eine der anziehendsten Localfiguren für das englische Naturell. Der neueste Biograph Smolletts, Mr. Hannay („Great Writers", 1887), wiederholt nach Gosse, S. 16, den Vorwurf Johnsons. Er sagt: „Ben is a landsman's sailor, drawn by a man who was not familiar enough with more than the outside of the life to give vitality to the picture." Ob das stimmt, kann ein „landsman" natürlich nicht beurtheilen; wir können nur unsere Zweifel darüber ausdrücken, ob Congreve wirklich mit dem Seeleben und mit dem Typus des Seemannes so unbekannt war. Dazu war es wohl nicht nöthig, wie Wycherley selbst, eine Expedition zur See mitgemacht zu haben. Jedenfalls ist Ben eine sehr unterhaltende Figur und ist ungemein häufig copiert worden. Seine Vergleiche sind immer aus dem Seeleben hergeholt, seine Terminologie ist die der Schiffer, er erzählt gern von den Reisen und dem Leben der Matrosen: „We're merry Folks, we Sailors, we ha'n't much to care for. Thus we live at Sea; eat Bisket, and drink Flip; put on a clean Shirt once a Quarter — Come home, and be with our Landladies once a Year, get rid of a little Money; and then put off with the next fair Wind." Zur Unterhaltung ruft er sich am Schlusse des Actes Matrosen herein, und es wird getanzt, gesungen und getrunken. Das Lied, eine Ballade (John Eccles hat es gleichfalls in Musik gesetzt), erzählt in drei Strophen von je zehn dreitaktigen jambischen Versen, wie ein Soldat, ein Kesselflicker, ein Schneider und ein Matrose um die Gunst eines schon ältlichen Mädchens warben. Das Lied ist sehr volksthümlich gehalten, und wenn auch kräftig und derb, so doch eine gute Production des Dichters. In der Liebe, überhaupt im Verkehr mit Damen, macht Ben nicht viel Umstände. Er ist durchaus nicht fein, mag aber auch keine Zimperlichkeit bei den Weibern. Der Vater sagt ihm, er solle heiraten. Sehr angenehm ist ihm das nicht; denn er liebt es, von Hafen zu Hafen zu schweifen, und ein verheirateter Mann hat seine Füße im Stock. Da es aber der Vater haben will, so ist er bereit, Miss Prue, mit der man ihn nunmehr allein lässt, seine Erklärung zu machen. Auf dieses

Fräulein ist aber inzwischen entsprechend eingewirkt worden, auch gefällt ihr Tattle viel besser, kurz, sie mag unsern Ben nicht, und das sagt sie ihm direct heraus. Obwohl man einem Manne nie die Wahrheit sagen soll, diesmal wird sie nicht lügen. Sie mag ihn nicht; es ist keineswegs etwa mädchenhafte Scheu, die sie abhält, ja zu sagen, es ist ihr Widerwille gegen ihn. Der Vater mag thun, was er will; gepeitscht zu werden, dazu ist sie schon zu groß. Der Matrose, dem, wie gesagt, an der Ehe blutwenig liegt, würde das ruhig hinnehmen, wenn nicht die Brutalität ihrer Natur bei Miss Prue sich in Schimpfworten gegen ihn Luft machte. Sie nennt ihn ein Saukalb, ein stinkendes Theerfass, worauf er allerdings mit „you Cheese-Curd“ repliciert. Diese Scene ist „comedy holding both its sides“ (Gosse, S. 13). Mrs. Foresight und Mrs. Frail freuen sich dieses Zerwürfnisses, und letztere, die es verstanden hat, sich bei dem Matrosen gleich anfangs in ein gutes Licht zu setzen, indem sie auf seine Vergleiche eingieng, zieht ihn jetzt noch mehr an sich, um ihn weiter zu bearbeiten. Das gelingt ihr so gut, dass sie in der Schlusscene bereits einig sind und nur noch die Erledigung der Vermögensübertragung erwarten. Valentine ist auf die Kunde von seines Bruders Ankunft hin verschwunden mit den Worten: „We are the Twin-Stars and cannot shine in one Sphere; when he rises, I must set — Besides, if I shou'd stay I don't know but my Father in good Nature, may press me to the immediate signing the Deed of Conveyance of my Estate; and I'll defer it as long as I can.“ Er muss scheiden, ohne von Angelica eine Antwort erhalten zu haben, tröstet sich aber halbwegs darüber, als Scandal ihm einen Plan mitzutheilen verspricht, der all seiner Geld- und Liebespein ein Ende machen soll. Dass sich Valentine entfernt hat und seinen Bruder nicht begrüßen will, gibt wiederum dem alten Sir Sampson Anlass, sich über diese Lieblosigkeit zu ärgern. Er hält seinen älteren Sohn für herzlos und glaubt auch nicht, dass er Angelica wahrhaft liebe, er wolle sie nur ihres Geldes wegen heiraten. Da er in solchen Worten Angelica gegenüber seinem Ärger über den ungerathenen Sohn Luft macht, beschließt diese, auch mit Sir Sampson ihren Spott zu treiben. Sie erklärt, sie habe an Valentine

auch nur das Geld geliebt; wenn sie jetzt wählen sollte, würde sie lieber den Vater heiraten. Wenn dieser nun gar seinem Sohne eine alte Schachtel von etwa 60 Jahren zur Gattin wünscht, — die werde er doch nehmen müssen, um sich von ihr aushalten zu lassen, — so widert diese Herzlosigkeit des Vaters geradezu an, und die folgende Scene mit Ben ist uns darum umso angenehmer, da sie uns aus einer sehr ungemüthlichen Stimmung reißt. Diese, wie überhaupt alles, was sich auf Ben bezieht, ist bereits besprochen worden. Die Haupthandlung findet ihre Fortsetzung in den Scenen IX und X. Scandal bringt Sampson und Foresight, welche eben die Hochzeit zwischen Ben und Miss Prue auf den nächsten Tag festsetzen, da sie von dem Zerwürfnisse zwischen beiden noch nichts wissen, die Nachricht, dass Valentine wahnsinnig geworden sei. Er hat den beiden Männern Geheimnisse, Traumerscheinungen mitzutheilen und verlangt dringend nach ihnen. Der alte Legend wittert dahinter eine List, durch welche die Unterfertigung des Vertrages verzögert werden soll, und eilt hinweg. Die elfte Scene ist wohl diejenige, welche, wie der Dichter in der Dedication sagt, auf der Bühne ausgelassen wurde. Es ist unzweifelhaft, dass der „ridiculous Character“ Foresights dadurch erhöht wird (Dedication). Scandal geht auf dessen Narrheit ein, gibt vor, selbst Astrolog zu sein, und will den Alten mit Hilfe der Sternzeichen für Valentine gewinnen. Der alte Astrolog erklärt aber, die Ehe zwischen Ben und Miss Prue werde von den Sternen begünstigt. Das sucht ihm Scandal als einen Irrthum hinzustellen. Er hat sich gewiss geirrt, er ist nämlich wahrscheinlich nicht ganz wohl, das sieht man ihm an, der Bart z. B. ist länger, als er vor zwei Stunden war. Da unterbricht Mrs. Foresight den Intriguanten. Diese muss er nun vorerst gewinnen. Er gesteht ihr vor dem Gatten — der, ängstlich geworden, sich beobachtet, um endlich zu finden, dass er sehr krank sei — seine Liebe, und sie sträubt sich nur wenig. Um den Gatten zu entfernen, geht sie auf seinen Plan ein und erzählt, ihr Gatte sei seit letzter Zeit sehr unruhig, er müsse sofort zu Bett. Das geschieht unter Assistenz der „Nurse“ und unter äußerst komisch wirkenden Reden und Vorschriften seitens des ängstlichen Narren. Nun die beiden allein sind, philosophieren

sie über Liebe und Ehe. „Honour is a public Enemy; and Conscience a Domestic Thief . . . A Husband is an Opportunity for Pleasure, so you have taken care of Honour, and 'tis the least I can do to take care of Conscience,“ dociert Scandal. Sie gibt nach. Am Schluss des Actes bleiben sie allein auf der Bühne, und Scandal spricht die Schlussverse:

„There's nought but willing, waking Love that can
Make blest the Ripen'd Maid and Finish'd Man.“

Wozu diese letzten Scenen dienen, ist nicht recht ersichtlich. Dieser Ehebruch ist doch ganz überflüssig, er ist eine für die Entwicklung der Handlung ganz irrelevante Erfindung. Wenn die elfte Scene ausgelassen wird, kommt die Affaire Foresight-Scandal allerdings noch unvermittelter und hängt nicht einmal durch den schwachen Faden mit der Haupthandlung zusammen, der sie jetzt verbindet. Jetzt will Scandal Foresight für Valentine gewinnen; da er durch die Frau in seinen Bemühungen gestört wird, macht er ihr ein Liebesgeständnis, damit sie mit ihm im Einverständnisse handle. Nur wird dieses Ziel nicht erreicht. In der Fortführung der Liebesaffaire vergisst Scandal die Hauptsache. Oder genügt es ihm, in dem Alten Zweifel an der Richtigkeit seines Prognostikons über diese Ehe geweckt zu haben? Man sieht, selbst mit dieser Scene kommen wir über eine mangelhafte Motivierung und Verbindung nicht hinaus. Wie sah dann übrigens die zwölfte Scene auf der Bühne aus? Die musste ja auch anders sein. Der Dichter mühte sich ab, die Ehebruchsgeschichte mit dem Früheren zu verbinden, aber vergeblich. Was er gewonnen hat, sind ein paar komische Züge mehr. Gosse hat recht, wenn er von „unnecessary pleasantries“ spricht.

Act IV.

Dieser Act spielt in der Wohnung Valentines und ist äußerst reich an Verwicklungen. Die Haupthandlung desselben bildet der Wahnsinn Valentines und die dadurch hervorgerufenen Complicationen. Die Idee, sich zur Erreichung irgendeines Zweckes wahnsinnig zu stellen, ist nicht neu. Man denke nur an Hamlet. Fletcher hat in seinem Stücke „The Wild-Goose-Chase“ dasselbe Motiv verwertet und Farquhar in der Bearbeitung des Fletcher'schen Dramas,

im „Inconstant“, es beibehalten. Congreve führt selbst einige Gründe an, welche ihn zur Wahl dieser Intrigue, die die gewagtesten Situationen herbeiführt, veranlasst haben (Wilson, Part. I., Letter VII., S. 63). Er wollte dadurch Abwechslung in den Charakter des Helden und in den Dialog bringen, sich größere Freiheit der Satire sichern, und endlich dient ja der Streich Valentines auch dem Plane der Komödie. In Kürze lässt sich der Inhalt des Actes folgendermaßen zusammenfassen: Seinen Endzweck, nämlich das Hinausschieben der Unterschrift, erreicht Valentine durch seine List. Sir Sampson kommt (Scene VI) mit Buckram, dem „lawyer“, in Valentines Wohnung. Dieser liegt unordentlich gekleidet auf einem zerzausten Lager, erkennt niemand, gibt sich für die „Wahrheit“ aus und macht sich über die Richter lustig, in deren Hallen die Wahrheit nichts zu thun habe. Buckram entfernt sich, da der junge Mann offenbar „non compos“ sei und daher eine Urkunde nicht rechtskräftig unterzeichnen könne. Nun wird Valentine wieder vernünftig zur großen Freude des Vaters, nicht etwa, dass in diesem die väterliche Liebe erwacht wäre, nein, er behandelt seinen „Val“ nur so liebreich, damit er ihm den Gefallen thue und unterschreibe. „That ever I should suspect such a Heathen of any Remorse,“ ruft Scandal wüthend aus. Wie aber Buckram wieder zurückkommt, da redet Valentine wieder irre, sodass der Jurist ärgerlich mit den Worten davongeht: „O Lord, let me be gone; I'll not venture myself with a Madman.“ Nun spielt Valentine die Rolle der „Truth“ (Scene X) vor seinem Vater, Scandal, Jeremy und den später erscheinenden Foresight, Mrs. Foresight und Mrs. Frail (Scene XI) weiter, um, offenbar aus dem vom Dichter angegebenen Grunde, scharfe Satire zu bringen; denn für die Fortentwicklung der Handlung ist die Fortsetzung des Rasens nicht nöthig, die Unterfertigung ist ohnehin verschoben. In der Gestalt der Wahrheit kann man sehr viel Unangenehmes sagen. Collier hat Congreve den Vorwurf gemacht, das Anlegen dieser Maske sei eine unverzeihliche Entweihung der heiligsten Begriffe, wie dieser Eiferer z. B. in unserem Stücke auch die Wahl des Namens Sampson als Profanierung der biblischen Geschichte getadelt hat. Sir Sampson ist furchtbar

aufgebracht über die Vereitelung seines Planes und lässt seine Wuth an Foresight aus, der ihn durch seine Hinweise auf die richtige Zeit den günstigen Moment vergessen ließ; endlich geht er „in Contempt of Science“ davon. Vor den anderen zieht nun Valentine gegen den Hof los, an welchem die Wahrheit keinen Platz finde, gegen den schlechten Besuch der Kirche, den krämerischen Geschäftsgeist, die Lüsternheit der Weiber etc. und verspottet Foresight wegen seiner Hahnreischaft. Von der letzten Nacht und deren Freuden unterhält übrigens auch Scandal Mrs. Foresight, die sich aber an nichts mehr erinnern kann, eine Vergesslichkeit, die Scandal als eine ihr anhaftende Eigenthümlichkeit bezeichnet.

Welche Rolle spielt Angelica in dieser Affaire? Auf die Kunde von der geistigen Erkrankung ihres Liebhabers hat ihre Liebe sie denn doch zu Valentine getrieben, und im Gespräche mit Scandal enthüllt sich zum erstenmale ihr wahres Gefühl. Sie findet es undelicat von ihm, in einer solchen Lage über den Freund zu witzeln. Gewisse Winke und Zeichen, die zwischen Scandal und Jeremy gewechselt werden, machen sie aber misstrauisch, sie fürchtet, dass man ihr einen Streich spielen wolle. Um Gewissheit zu erlangen, holt sie Scandal aus, und als dieser meint, der Besuch Angelicas werde seinen Freund wohl wieder gesund machen, da ist sie im klaren und verlässt das Haus, ohne bei Valentine eingetreten zu sein, eben während Jeremy sie anmeldet. Sie heuchelt nun wieder die größte Kälte und Gleichgiltigkeit; denn anführen will sie sich nicht lassen. Das führen die ersten fünf Scenen des Actes aus. Ehe sie wiederkehrt, — die innere Unruhe treibt sie sehr bald wieder ins Haus Valentines — hat sich manches geändert. Mrs. Frail sieht, dass Ben unter den momentanen Verhältnissen das Geld nicht erben könne und wenn Valentine sich constant weigere oder wahnsinnig bleibe, auch fernerhin nicht; folglich ist ihr Interesse an dem rohen Matrosen erloschen, und sie sagt ihm das auch ohne jeden Rückhalt und nicht sehr fein. (Sie tituliert ihn dabei „Porpusse“, Meerschwein.) Um sich zu entschädigen, will sie sich jetzt auf den Rath ihrer Schwester hin an Valentine machen. Dessen Diener soll sie anstatt Angelica, nach welcher der Rasende stets verlangt, diesem vorführen; dass er sie für Angelica halten

werde, sei unzweifelhaft, da ihm jedes Weib als seine Geliebte erscheine. Dann solle sofort ein Priester die beiden verheiraten, und „After Consummation there's no revoking". Diesen Plan hat Jeremy natürlich seinem Herrn mitgetheilt, und Valentine will sich scheinbar darauf einlassen. Sinn hat das keinen, es wird momentan thatsächlich nur deshalb acceptiert, weil „It may make us Sport", aber bis zur förmlichen Verheiratung darf es nicht kommen. Keiner denkt jedoch daran, wie sich die Sache weiter gestalten wird. Der Dichter hatte allerdings eine bestimmte Absicht damit. Er wollte das Maskenspiel aus dem „Old Bachelor" wiederholen und zwar noch steigern dadurch, dass er zwei fremde Leute, von denen jeder den Partner für einen andern hält, als er thatsächlich ist, durch den Priester verheiraten lässt. Im „Old Bachelor" sind Sylvia und Lucy als Araminta und Belinda verheiratet worden. Dann hätte er uns aber Tattle, der als männlicher Theil dabei mitwirken soll, schon früher in seiner Verliebtheit Angelica gegenüber zeigen und in den Köpfen Scandals, Jeremys und Valentines früher den Plan reifen lassen sollen, Mrs. Frail als Angelica Mr. Tattle als Valentine zuzuführen. Dass wir von Tattles Liebe zu Angelica erst in der sechzehnten Scene erfahren, während Valentine schon in der fünfzehnten Scene auf die Frail-Mystification eingehen will, ist ein Fehler in der Composition. Noch in derselben fünfzehnten Scene findet diese Vorführung der Mrs. Frail statt, und Valentine sagt ihr: „I have a Secret to tell you — Endymion and the Moon shall meet us upon Mount Latmos, and we'll be marry'd in the dead of Night . . . Get me a Coul and Beads, that I may play my Part . . . For she'll meet me two Hours hence in black and white, and a long Veil to cover the Project, and we won't see one another's Faces, 'till we have done something to be asham'd of, and then we'll blush once for all." Wenn die Composition gerettet werden soll, müsste man annehmen, Valentine habe in diesem Momente vor, Mrs. Frail zu gewinnen, ohne sie zu heiraten, und nachher, wenn sie Ansprüche erheben sollte, direct zu leugnen, dass er es gewesen sei. Die letzten Scenen des Actes zeigen uns wieder Angelica, die mit Tattle gekommen ist. Diesem gesteht sie auf seine Liebeswerbung hin, dass

sie Valentine liebe. Letzterer stellt sich, als erkenne er sie nicht, macht Witze über die Weiber, denen man Geheimnisse darum sehr ruhig anvertrauen könne, weil ihnen ja niemand glaube, wenn sie dieselben auch verriethen. Dann lässt er sich ein hübsches Lied vorsingen (von Mr. Finger in Musik gesetzt), das zwei Strophen zu je sechs fünftaktigen jambischen Versen in der Reimstellung a a a b b b enthält und das bekannte Thema von Liebe und Treue in dem Sinne behandelt, dass auf die Treue beiderseits verzichtet werden müsse. Allein mit Angelica (Scene XVIII) enthüllt ihr Valentine seine List, sie aber quält ihn noch weiter, indem sie jetzt scheinbar an wirkliche Narrheit bei ihm glaubt. Jeremy, der den Befehl hat, an der Narrheit seines Herrn jedem gegenüber festzuhalten, wird von dem verzweifelten Valentine als Zeuge geführt. Der bleibt aber natürlich bei seiner Instruction. Vergebens ruft Valentine: „Why you thick-skull'd Rascal, I tell you the Farce is done, and I'll be mad no longer." Eben das sei ein charakteristisches Merkmal Wahnsinniger, dass sie sich für vollkommen normal hielten, ziehen ihn beide auf. Das Gespräch, von dem sich Valentine so viel versprochen hat, endet daher resultatlos. Seine Schlussworte lauten:

> „That Women are like Tricks by Slight of Hand,
> Which to admire, we should not understand."

Act V.

Wie wir schon beim „Double-Dealer" gesehen haben, liebt es Congreve, die Spannung des Zuschauers bis zum letzten Momente zu erhöhen und ihn bis zum Schlusse über den Ausgang im unklaren zu lassen. Als im vierten Acte in den letzten Scenen Valentine mit Angelica allein blieb, erwartete jeder die Aufklärung. Sie kam nicht. Die Art und Weise, wie sich alles löst, ist jedenfalls originell. Dass der alte Sir Sampson selbst einer Heirat nicht abgeneigt wäre, ist in dem Bisherigen wohl schon angedeutet worden; auch dass ihm Angelica gut gefällt, wissen wir schon aus der fünften Scene des dritten Actes. Dass er von ihr nicht würde zurückgewiesen werden, könnte sich der alte Narr auch eingebildet haben, hat sie ihm doch damals gesagt: „If I marry, Sir Sampson, I'm for a good

Estate with any Man, and for any Man with a good Estate: Therefore if I were obliged to make a Choice, I declare, I'd rather have you than your Son.“ Auf diese Disposition des Alten baut Angelica ihren Plan. Sie verlangt von ihm, er solle ihr einen Mann verschaffen, schmeichelt dabei seiner Eitelkeit, sodass er schließlich, nachdem er über seine Kraft und Frische trotz seiner fünfzig Jahre lange Reden gehalten und bei sich lange geschwankt hat, „auf dem Altar ihrer Schönheit die Schätze Perus und Mexikos zu opfern sich bereit erklärt“. So weit wollte sie ihn bringen. „Das,“ erwidert sie, „oder wenigstens etwas Ähnliches zu verlangen, war auch meine Absicht. Euer Sohn Valentine ist gar nicht wahnsinnig. Er will nur den Contract nicht unterzeichnen. Wenn wir uns nun zum Scheine miteinander verheirateten, würde er in seiner Verzweiflung darüber, dass er mich verliert, seine Maske abwerfen, und er würde verzichten.“ Damit ist der Alte einverstanden bis auf die Scheinehe. Es soll eine wirkliche Ehe werden. Das schlaue Mädchen geht darauf ein, nur muss er ihr zuerst das Document geben, durch welches Valentine sich dem „Steward“ gegenüber verpflichtet hat, nach Ankunft seines Bruders diesem die Vermögensrechte notariell zu übertragen. Sie will nämlich ihren Rechtsanwalt fragen, ob nach dem Wortlaute desselben sie und eventuelle Kinder aus ihrer Ehe mit Sir Sampson in Bezug auf die vermögensrechtlichen Ansprüche an Stelle Bens treten könnten. Klar ist die Sache mit dieser Obligation durchaus nicht. Dass es der von Valentine ausgestellte „Bond“ ist, daran ist kein Zweifel möglich; in der Schlusscene fragt nämlich Valentine: „But where is the Bond by which I am obliged to sign this?“ Daraufhin erwidert Angelica: „I have it.“ Nebenbei gesagt, ist diese Frage Valentines, der doch nicht in die Absicht Angelicas eingeweiht ist, unpassend. Unklar bleibt aber, was Angelica und der Alte an diesem Vertrage ändern wollen. Um die Scene zu retten, muss man nur annehmen, dass der Alte in seinem verliebten Taumel nicht weiß, was er spricht, und dass anderseits Angelica, auf diese Disposition ihres Bräutigams bauend, ihren Geist nicht sehr anstrengt, um einen plausiblen Vorwand für die Bitte zu finden, er möge ihr den „Bond“ überlassen. Zu ihrem Plane

braucht sie diesen. Sie lässt die Geschichte von ihrer nahe bevorstehenden Vermählung mit Sir Sampson publik werden, übrigens sorgt schon der Alte selbst dafür, dass es alle erfahren. Valentine eilt bestürzt herbei und will aus ihrem Munde die Bestätigung des Gerüchtes hören; sie gibt ihm dieselbe. Jetzt hat das Vermögen keinen Wert mehr für ihn, er ist bereit, den Vertrag zu unterzeichnen. Endlich ist Angelica befriedigt, sie hat die treue und standhafte Liebe Valentines erkannt, zerreißt den „Bond", von dem früher die Rede war, und lacht den Alten aus, der für seine Hartherzigkeit und Grausamkeit mit Recht büßen müsse. Die seltenen Eigenschaften ihres Valentine erkennt sie in den Schlussversen an:

> „The Miracle to-day is, that we find
> A Lover true: Not that a Woman's kind."

Indessen hat Jeremy glücklich Mr. Tattle und Mrs. Frail zusammengebracht. Ersterer hielt die tiefverschleierte Frail für Angelica, die Frail glaubte anderseits, der in einer Kapuze erscheinende Mönchsbruder sei Valentine. Nach der Entlarvung kommen die Neuvermählten ganz unglücklich zu den andern und bejammern ihr Missgeschick. So ist die leichtsinnige und herzlose Männerjägerin empfindlich gestraft und der eitle Schwätzer nicht minder. Ben treibt sich spottend und lachend auf der Bühne herum und wird sich bald wieder einschiffen, da ja hier alles verrückt sei. Das bestätigt der alte Foresight, dem alles so sehr gegen seinen Wunsch und seine Einsicht geht. Seine Tochter Miss Prue, welche Tattle, bevor er zu jenem ominösen Rendezvous gieng, direct von sich gewiesen hat, die aber jetzt, nachdem sie einmal dem Genuss so nahe war, ein ihr bisher unbekanntes Sehnen nach dem Männlichen empfindet, muss er in ihrem Zimmer einsperren lassen, damit sie nicht ihre Drohung ausführe und den Kellermeister und Tafeldecker Robin heirate.

Schlussbetrachtung.

Dieses Stück ist das längste, aber auch das unterhaltendste Congreves. Sogar Johnson gibt zu, dass „Love for Love" „is a comedy of nearer alliance to life, and exhi-

biting more real manners than either of the former.“ Macaulay findet, es sei „superior both in wit and in scenic effect to either of the preceding plays.“ Rapp sagt: „Dieses längste Stück wird dennoch sein bestes sein.“ Auch Bennewitz erkennt, dass das Talent Congreves für die Komödie in diesem Stücke am meisten zur Geltung kommt. Gosse bespricht es eingehender als alle andern und rühmt es sehr. Hazlitt haben wir schon citiert, auch Leigh Hunt gehört zu den Bewunderern des Stückes. Worin liegen also dessen Vorzüge? Hat sich der Dichter zu einer höheren Stufe der Sittlichkeit erhoben? Ist wenigstens der Stil reiner und decenter geworden? Keineswegs. Gerade in diesem Stücke hat Congreve gar keine Spur von Rücksicht auf den Anstand walten lassen. „All that was merely pink has deepened into scarlet; even what is disagreeable, — the crudity of allusion and the indecency of phrase — have increased,“ sagt Gosse, S. 70, sehr bezeichnend. Ehebruch (Mrs. Foresight und Scandal), Kuppelei (Mrs. Foresight und Mrs. Frail verkuppeln geradezu Miss Prue an Tattle), Verführung der Unschuld (Miss Prue-Tattle) spielen eine bedeutende Rolle, wenn auch keine so große wie im „Double-Dealer“. Dem gegenüber heißt es nicht viel, wenn Gosse, S. 76, von dem Stück sagt: „It closes with a deliberate concession of good fortune to virtue.“ Ja die langen Predigten Angelicas am Schlusse des Stückes stoßen durch ihre in die Augen springende Absichtlichkeit eher ab. Ob das Laster niemals besonders interessant dargestellt ist, was Gosse als Vorzug des Stückes rühmt, ist so ausgemacht nicht. Mrs. Frail ist gewiss nicht sympathisch, auch ihre Schwester nicht, aber der geprellte Ehegatte fehlt auch hier nicht, und über ihn machen sich alle lustig. Eine ernstere Auffassung tritt auch hier im allgemeinen noch nicht entgegen. Ausnehmen muss man davon das Verhältnis zwischen Valentine und Angelica. Da ist der Dichter über Cynthia-Mellefont hinausgekommen. Ob er sein Verhältnis zu Mrs. Bracegirdle darin zum Ausdruck gebracht hat, ob wir in Valentine den Dichter selbst zu erblicken haben, wie vielfach behauptet wurde, ist nicht gewiss, aber sehr wahrscheinlich. Was die Moralität des Stückes betrifft, lässt sich also kurz sagen: „In Bezug auf seine Tendenzen kann man wohl in gewissem Sinne schon

von einer Moral sprechen, er hat auch die anständigen Personen im Stücke mit sichtlicher Vorliebe behandelt, das Laster vielleicht etwas weniger sympathisch machen wollen. Aber was den Ton der Conversation, die Wahrung des Anstandes auf der Bühne betrifft, ist gegen früher keine Besserung, sondern das Gegentheil eingetreten."

Wie steht es mit dem „plot"? Er ist diesmal unstreitig interessanter als gewöhnlich (Gosse, S. 70), auch ist die Handlung umfassender und führt uns ein interessantes Familiengemälde vor. Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen ist meist gut gewahrt. Eine Nebenhandlung ist höchstens der Ehebruch Mrs. Foresight-Scandal. Die Verbindung zwischen dieser und der Haupthandlung durch jene auf dem Theater nicht aufgeführte Scene (die elfte des dritten Actes) ist direct als misslungen zu bezeichnen. Die Liebeswerbungen der Mrs. Frail stehen mit der Haupthandlung im innigsten Contacte, ebenso die Miss Prue- und Ben-Affairen. Überhaupt eine so innige Verknüpfung, ein so geschicktes Eingreifen der Ereignisse ineinander findet sich in keinem der vorangehenden Stücke. Vom Anfang bis zum Ende weiß uns der Dichter in Spannung zu erhalten, und seine Lösungen sind unerwartet und amüsant. Valentines drückende Noth, seine Bedrängnis durch Gläubiger, seine Rettung aus derselben durch den „Steward", dem er den „Bond" unterschreibt, seine vergeblichen Versuche, den Vater umzustimmen und Angelica die Entscheidung abzunöthigen, sein simulierter Wahnsinn, Angelicas Alleinsein mit dem Wahnsinnigen und ihr Contrecoup, ihn wirklich für verrückt zu halten, die dadurch bewirkte Enttäuschung und neuerliche Verzögerung der Entscheidung, Angelicas List, deren Zweck nicht vor dem Ende ersichtlich wird, Valentines Resignation und die endliche Entscheidung: all das ist meist so glücklich erfunden und durchgeführt, das bildet die Quelle für so viele nebenhergehende Ereignisse, für den Männerfang der Mrs. Frail, für die köstlichen Scenen mit Ben, die sehr heiklen mit Miss Prue; die allerdings mit der Haupthandlung schlecht verknüpfte Ehebruchsgeschichte bringt ferner die komischen Sternguckerscenen, sodass wir aus der Spannung und Unterhaltung nicht hinauskommen. Wir haben keine Zeit, darüber

nachzudenken, dass die Wahnsinns-Intrigue eigentlich keinen rechten Zweck hat. Was will denn Valentine auf die Dauer damit erreichen? Wir kommen nicht dazu, uns diese ganze Enterbungsgeschichte genau zu überlegen. Sonst würden wir finden, dass dieses Enterben des älteren Sohnes zu Gunsten eines jüngeren, dann wieder die Clauseln zur eigenen Sicherung und zur Sicherung der künftigen Frau und Kinder, die Geschichte mit den „Bonds" nicht gerade an zu großer Klarheit und Verständlichkeit leiden. Über der trefflichen Charakteristik dieser aus dem vollen Leben gegriffenen Gestalten: des „Stargazers"; des hartherzigen, gefühllosen Vaters, der auf seine alten Tage noch Feuer fängt (Mit dem „Harpagon" hat er doch nur sehr entfernte Ähnlichkeit); des etwas leichtlebigen und verschwenderischen, in Bezug auf die Sprache von seinen Freunden, den „wits", etwas angesteckten, in der Denkweise und im Handeln aber guten und edlen Valentine, dem wir unsere Sympathien auch nicht wegen des am Vater versuchten Betruges entziehen; weiter des frei sprechenden, scharf satirischen, im ganzen aber grundsatzlosen und scrupellosen Scandal (Ein Alceste ist er nicht); des eitlen Schwätzers Tattle mit seiner „Secrecy"; des nur zu gelehrten Jeremy; der inmitten der weiblichen Sumpfpflanzen rein und unschuldig gebliebenen Angelica, an deren Herz wir nachgerade glauben lernen, wenn es vielleicht auch besser gewesen wäre, dass der Dichter uns früher einen Einblick in dasselbe gestattet hätte; der leichtsinnigen, gewissenlosen Ehebrecherin Mrs. Foresight, die so vergesslich ist; ihrer ihr in der Charakteranlage so ähnlichen Mrs. Frail, in der wir absolut keine prüde Arsinoë, sondern nur ein leichtsinniges, mannstolles, gefühlloses, speculatives Weib erblicken können; des rohen und naiven, aber derbsinnlichen Naturkindes Miss Prue; endlich des rauhen, aber gutmüthigen „Tarpaulin" Ben — über dieser von allen Kritikern als ganz besonders gelungen hervorgehobenen Charakteristik übersehen wir einzelne Mängel der Composition und die bedenkliche Moralität umso lieber, als uns das frische Leben, welches in diesem Stücke pulsiert, unwillkürlich mit sich fortreißt. Das ist der Hauptvorzug von „Love for Love". Der Dichter hat die französischen Kunstregeln über Bord geworfen, er hat in rich-

tiger Erkenntnis seiner auf die Sittenkomödie gerichteten Begabung keck ins volle Menschenleben gegriffen, und was er da mit scharfem Blicke und sicherem Urtheil beobachtet hat, das hat er in kühner Genialität in seinem bekannten glänzenden und witzigen Dialoge, der in unserem Stücke noch mehr hervortritt als in den früheren, in einem Lustspiel reproduciert, das, ein satirisches Sittengemälde seiner Zeit, größere Würdigung und Beachtung verdient, als es bisher gefunden.

The Way of the World.

Mit der Geschichte dieses letzten Lustspieles unseres Dichters hängt die Revolution aufs innigste zusammen, welche Jeremy Colliers Schrift „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument“, erschienen im März 1698, in der Geschichte des englischen Theaters hervorrief. Die Zügellosigkeit des Dramas, besonders natürlich des Lustspiels, hatte nach der Revolution keineswegs aufgehört, sondern vielmehr einen noch viel höheren Grad erreicht. Wenn z. B. in der Weltgeschichte von Oncken angenommen wird, dass mit dem Einzuge des Oraniers auch Sittenstrenge und moralische Auffassung des Lebens und seiner Verhältnisse in London einzog, so stehen dieser Annahme so ziemlich alle Zeugnisse aus jener Zeit entgegen. Der Umschwung trat nur sehr allmählich und langsam ein. Wie dem aber auch sein mag, selbst wenn man mit Hettner, S. 121, annehmen wollte, dass das Volk wieder ernster wurde und Ausschweifung nicht mehr als ein nothwendiges Merkmal einer dem Königthum treu ergebenen Gesinnung galt (Man vergleiche dagegen Taines interessanten Bericht, S. 198 ff.), jedenfalls wäre dieser Schein von Sittsamkeit und Tugend vorderhand nur Schein, nur äußere Maske. Im Theater will man von jener erzwungenen Tugendhaftigkeit nichts hören und sehen. Die Orangeliteratur zeigt von jenem moralischen Umschwung sehr wenig, und man nahm an ihren Erzeugnissen keinen Anstoß, ja was das Erstaunlichste ist, selbst die Geistlichkeit ließ alles ruhig hingehen. In seiner Leichenrede auf die Königin Marie pries Dr. Payne

ihr Wohlwollen dem Theater gegenüber und ihren häufigen Theaterbesuch. Wenn wir nun wissen, dass sie Stücke wie den „Old Bachelor“ und den „Double-Dealer“ mit Vergnügen sah, so erscheint uns die Lobrede des geistlichen Predigers denn doch sonderbar. Übrigens erklärt sich die Haltung der Geistlichkeit daraus, dass sie ja von denselben Leuten, die das Theater besuchten, in ihre Pfründen und Ämter wieder eingesetzt worden waren, während die Puritaner ihnen feindlich gegenüberstanden. Nebenbei mag ja auch der von Gosse, S. 97, angeführte Grund mitgewirkt haben, dass nämlich die Geistlichen das Theater aus eigener Anschauung viel zu wenig kannten. Derjenige Theil des Volkes aber, den man im Theater sehen konnte, hatte gegen dasselbe gewiss nichts einzuwenden. Wenn Cibber erzählt: „Things had gotten to such a pitch that Ladies were afraid of venturing to a new play, till they were assured that they might do it, without risking an insult on their modesty — or if their curiosity was too strong for their patience, they generally came in Mask“, oder wenn es im „Spectator“ heißt: „Such incidents as these make some Ladies wholly absent themselves from the Playhouse; and others never miss the first day of a new play, lest it should prove too luscious to admit of their going with any countenance to the second“, so können wir darin keinen Beweis dafür erblicken, dass die Damen sich mit Abscheu von dieser Literatur abzuwenden begannen. Nach wie vor fanden sie an derselben Geschmack, nur begann allgemach der Geist der Heuchelei sich wieder geltend zu machen; man nahm eine Maske vor, nicht nur wenn man ins Theater gieng, sondern in seinem ganzen Leben, weil der Hof, besonders der ernste Wilhelm, Reserve und Zurückhaltung forderten. Unter dieser Maske aber lachte die derbe Sinnlichkeit und Roheit der früheren Zeit. Nach und nach wurde allerdings die Maske ein nothwendiges Toilettestück, und man wurde thatsächlich zum großen Theile das, was man anfangs zu sein nur vorgab. Zuerst erhob sich im Jahre 1697 Blackmore in der Vorrede zu seinem Epos „King Arthur“ gegen die Obscönität der Bühne. Zweck der Dichtung ist nach ihm, nicht bloß zu ergötzen, sondern auch zu belehren. Die Nachwelt werde, sagt er, die modernen

Lustspieldichter „reject with indignation and contempt, as the dishonour of the Muses and the underminers of the public good". Jedoch diese Schrift erzielte keine Wirkung, ebensowenig wie die etwa zwei Monate später veröffentlichte von G. Merriton, welche den Titel trug „The Immorality, Debauchery, and Profaneness of the Stage". Ein fürchterlicher Schlag für die englische Bühne war jedoch die obenerwähnte Schrift des Bischofs Jeremy Collier. Macaulay hat uns in seinem glänzenden Essay ein lebendiges Bild jenes Mannes entworfen. Ein „Nonjuror", ein treuer Anhänger der verjagten Stuarts, hatte er die neue Regierung nie anerkannt, und sogar zwei wegen eines geplanten Attentats auf den König zum Tode verurtheilten Rebellen, Friend und Parkins, vor dem Schafott die Absolution ertheilt, wofür er als „outlaw" erklärt wurde. Sogar die Erzbischöfe und zehn von den Bischöfen seiner Kirche — er gehörte zur „High-Church" — missbilligten sein Vorgehen. Schon in diesem Streite hatte er sich als unerschrockener Kämpfer gezeigt, der starrsinnig an dem einmal als recht Erkannten festhielt und es mit Aufgebot aller seiner Kräfte und seiner außerordentlichen Energie durchzuführen und gegen jedermann zu vertheidigen wusste. Niemand kann ihm das Zeugnis versagen, dass er stets aus ehrlicher Überzeugung gehandelt hat.

Collier war nicht, wie Leigh Hunt, S. 81, meint, „a (clever, sincere, and vehement) but half witted man", er war heftig und leidenschaftlich, in der Folge auch von Starrsinn und einer gewissen Befangenheit in religiösen Fragen nicht freizusprechen, aber „half-witted" war er darum nicht. Der Angriff, den er gegen das Theater unternahm, war sehr gefährlich besonders dadurch, dass er nicht als Zelot in allgemeinen Phrasen gegen dasselbe wetterte, wie es z. B. Tertullian gethan hatte, sondern dass er sachlich und ernst als genauer Kenner der einschlägigen Werke mit der strengen Miene des objectiven Richters urtheilt. Er ist ein ausgezeichneter Polemiker, er schreibt lebendig, abwechslungsreich und scharf. Was den Inhalt der Schrift betrifft, so erscheinen seine Hinweise auf die Kirchenväter und das Alterthum uns ganz überflüssig. Der erste Theil behandelt die „Immodesty of the Stage". Da

greift er den Dialog Drydens, Congreves und Vanbrughs an und citiert eine ganze Menge von anstößigen Stellen. Diesen Dichtern stellt er Corneille, Sophokles und Terenz gegenüber. „Das Theater," beschließt er diesen Theil, „ist außerordentlich ‚scandalous'. Es geht über die Freiheiten aller Zeiten und Länder hinaus. Es kann sich nicht damit vertheidigen, dass es Vorgänger habe. Selbst Aristophanes ist nicht so zügellos und lüstern." Im zweiten Theile behandelt er die „Profaneness" der Bühne. Eine Entweihung und Entheiligung der Religion und der Heiligen Schrift erblickt er im Fluchen und Schwören. Das ist einer jener Punkte, in denen ihn sein religiöser Fanatismus zu weit führt. Auch der Grund, welchen er gegen dessen Zulässigkeit auf der Bühne anführt, nämlich die Rücksicht auf die im Schauspielhause anwesenden Damen, ist keineswegs stichhältig. Ebenso pedantisch ist es, wenn er Congreve deswegen tadelt, weil dieser einen Kutscher Jehu, einen Priester Prig nannte; wenn er darin eine Gotteslästerung erblickt, dass Valentine sich für die Wahrheit ausgibt (thatsächlich wurde in einer späteren Ausgabe statt „Truth" „Honesty" eingesetzt). Den Gipfel der Unvernunft erreicht er aber, wenn er jeden Angriff auf einen Geistlichen, welcher Confession er auch immer angehören mag, verpönt und einen Lord nicht auf der Bühne lächerlich gemacht wissen will, weil dadurch die göttliche Rangordnung in der menschlichen Gesellschaft in den Augen des Auditoriums herabgewürdigt erscheine. Es kann nicht der Zweck dieser Arbeit sein, auf die erwähnte Schrift des näheren einzugehen. Macaulay, Johnson, besonders Gosse, dem wir in der Darstellung dieser literarischen Fehde meist folgen, u. a. können darüber nachgelesen werden. Die ernstesten Vorwürfe des Geistlichen richten sich gegen die Schlechtigkeit der Lustspielcharaktere. Erwähnt wurde bereits das Urtheil Colliers über die Frauengestalten im „Double-Dealer", von denen er drei direct als „whores" bezeichnet, ferner wendet er sich gegen die Art und Weise der Darstellung, nach welcher das Laster in den schönsten Farben geschildert wird, während der Dichter die Tugend lächerlich macht. Congreve ließ sich lange Zeit, ehe er auf die wider ihn erhobenen Anklagen erwiderte. Der Erfolg der Collier'schen Schrift war ein

erstaunlicher. Wenn auch das Publicum mit ihm im Grunde des Herzens nicht einverstanden sein mochte, öffentlich durfte es seine Sympathien für die Angeklagten nicht bekennen. Collier hatte den Bann gebrochen. Wie der erste, der es wagt, eine von allen im Innern anerkannte Wahrheit öffentlich zu verkündigen, die Zungen aller anderen löst und begeisterte Zustimmung weckt, so stößt anderseits der erste, der es wagt, auf einen Krebsschaden der Zeit den Finger zu legen, in einer Periode, da man zwar gern bei dem Alten bleiben möchte, aber aus einer gewissen erheuchelten Scham dies nicht einzubekennen sich getraut, wenn auch nicht auf begeisterten Applaus, so doch auf achtungsvolles Schweigen. Betroffen blickt einer den andern an, und man wartet auf das Urtheil eines Leithammels, um diesem folgen zu können. Als solcher hätten nur Dryden und Congreve dienen können; ersterer schwieg lange, endlich, in seiner Vorrede zu den Fabeln, gestand er reumüthig seinen Fehler ein. Congreve hätte klüger gehandelt, wenn er dasselbe gethan hätte. Nach den Vertheidigungen der Bühne durch Goldon (in seinen „Reflections“ zu der Tragödie „Phaeton“, 1699), durch den Verfasser von „A Vindication of the Stage“ (vielleicht Wycherley), durch Edward Filmer („A Defence of Dramatic Poetry“), durch John Dennis („The Usefulness of the Stage“) und besonders durch John Vanbrugh („A Short Vindication of the ‚Relapse‘ and the ‚Provok'd Wife‘, by the Author“) erschien endlich am 12. Juli 1698 Congreves Vertheidigungsschrift, betitelt „Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations“. Er war mit derselben nicht glücklich. Ausgehend von der Aristotelischen Definition der Komödie, dass sie „an imitation of the worse sort of people“ sei, kommt er zu dem Schlusse, dem komischen Dichter müsse es erlaubt sein, ohne Rücksicht auf sittliche Bedenken die Laster und Fehler der Menschen naturgetreu auf die Bühne zu bringen, wobei er nur vergisst, dass man den Zweck des Dichters in der Art seiner Darstellung erstens immer erkennen muss, und dass die Kunst nicht bloße Nachahmung der Natur ist. Gegen den Vorwurf z. B., dass drei Viertel der Frauencharaktere im „Double-Dealer“ „whores“ seien, vertheidigt er sich recht cynisch damit, dass es im Leben

nicht anders sei. Die Wahl der Namen Jehu und Prig sucht er damit zu entschuldigen, dass er erklärt, keine Anspielung auf die Bibel beabsichtigt zu haben. Die Moral seiner Stücke glaubt er zu retten, indem er auf die Schlussverse eines jeden derselben hinweist, die die poetische Gerechtigkeit darstellen sollen. Was den Ton der Entgegnung angeht, ist derselbe direct grob. Kurz, seine Vertheidigung ist misslungen. Collier blieb die Antwort nicht schuldig. Am 10. November 1698 veröffentlichte er seine „Defence of the Short View". Auch Collier hätte seine Antwort besser unterlassen. Hier wird er nämlich im Tone leidenschaftlich und erregt und schießt gar oft über das Ziel hinaus. Er beschäftigt sich nur mit seinen größten Gegnern: mit Congreve und Vanbrugh. Mit ersterem hat er natürlich leichtes Spiel. Die Entgegnung auf die ersten Punkte liegt auf der Hand; erwähnenswert ist nur, wie er zur Entkräftung des letzten Vertheidigungsmittels, der moralischen Schlussverse, Congreve gegen Congreve ausspielt und diese Schlussverse selbst citiert. Von einer Moral ist in diesen kaum die Rede. Dieser literarische Streit hatte aber auch für das Theater, an dem Congreve interessiert war, in materieller Beziehung sehr unangenehme Folgen. Der Besuch gieng zurück, sogar die Regierung machte die Schauspieler darauf aufmerksam, dass sie profane und nicht decente Ausdrücke nicht mehr gebrauchen dürften, ja selbst der am 4. März 1699 wiederaufgeführte „Double-Dealer" unseres Dichters musste zugestutzt werden. Der Theaterzettel enthält die Bemerkung: „Written by Mr. Congreve; with several expressions omitted." Nebenbei erwähnt, war es damals zum erstenmale, dass des Autors Name auf dem Theaterzettel gedruckt wurde, wenigstens in England (Gosse, S. 131). All das verstimmte Congreve tief, außerdem war sein Gesundheitszustand nicht der beste. So ist es denn erklärlich, dass er sein Versprechen, jährlich ein Stück zu liefern, nicht erfüllte, und erst im Jahre 1700 mit seinem letzten Lustspiele hervortrat. Allerdings hatte er in der Zwischenzeit, im Jahre 1697, seine einzige Tragödie „The Mourning Bride" aufführen lassen. „The Way of the World" erschien in der ersten Woche des März 1700 (Gosse, S. 132). In Bezug auf die Zeit des Erscheinens stimmen alle Kritiker überein. In

einem vom 12. März 1700 datierten Briefe Drydens an Mrs. Steward wird von diesem Stücke „as lately brought out“ gesprochen. Auf diesen Brief, dessen auch im „Some Account etc.“ Erwähnung gethan wird, stützt wohl Gosse seine genauere Angabe. Ebenso einmüthig wird zugegeben, dass dieses Stück kühl aufgenommen wurde. In dem vorher angezogenen Briefe Drydens wird dies mit den Worten ausgedrückt: „Congreve's new play has had but moderate success, though it deserves much better.“ Ein ausgesprochener Misserfolg kann es aber nach Drydens Bericht und nach den Worten, die der Dichter in seiner Dedication gebrauchte: „That it succeeded on the stage was almost beyond my expectation etc.“, nicht gewesen sein, man kann nur sagen, dass das Stück nicht einschlug. Die Ursachen sind uns heute klar und werden im folgenden noch ausführlicher zur Sprache kommen. Hier sei nur erwähnt, dass es dem Stücke bei all seiner unerreichten Großartigkeit im einzelnen an Leben, Handlung und Entwicklung fehlt; es ist eine Reihe glänzender Scenen, aber kein Drama. So ist denn Macaulays Bemerkung: „It is quite inexplicable to us that this comedy should have failed on the stage“, erledigt. Congreve soll die kühle Aufnahme des Stückes seitens des Publicums keineswegs ruhig hingenommen haben. Wo sich die darüber allgemein erzählte Geschichte zuerst findet, wissen wir nicht. Gosse, S. 134, sagt: „I have found the fullest version of this pretended incident in a very rare volume, which I owe to the courtesy of M. James Darmesteter, an anonymous translation of ‚The Way of the World‘, published in Paris, as ‚Le Train du Monde‘, in 1759, with an essay on English comedy prefixed: ‚On dit que M. Congreve se trouvant dans la coulisse à la première représentation de cette pièce, s'aperçut qu'on n'en était pas content; ce qui l'ayant mis en fureur, il s'avança sur le théâtre, et pria le parterre de ne pas se fatiguer à censurer un auteur résolu de ne plus s'exposer aux jugemens d'un public ignorant. Un auteur qui ferait aujourd'hui la même chose à Londres verrait pleuvoir sur lui une nuée de pommes et d'oranges de la troisième galérie etc.‘“ Auf Glaubwürdigkeit kann diese Anekdote wohl keinen Anspruch erheben. Leigh Hunt weist sie mit Recht sehr entschieden zurück (S. 26). Gewiss ist jedoch,

dass der Dichter, verstimmt durch die Angriffe Colliers und durch die sich plötzlich von ihm wendende Gunst des Publicums, dem Theater Valet sagte. Mit dem Lustspieldichter zum mindesten sind wir fertig, wenn wir „The Way of the World“ in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen haben. Das Stück ist abgedruckt im dritten Band der uns vorliegenden Gesammtausgabe. Als Motto dienen die Verse: „Audire est Operae pretium, procedere recte Qui moechis non vultis“ (Hor., Sat. II, C. I) — „Metuat doti deprensa“ (Ibid).

Die Dedication zu dem am 28. März 1700 in Buchform veröffentlichten Stücke trägt die Adresse: „To the Right Honourable Ralph Earl of Montague etc.“, also die des alten Protectors unseres Dichters. Congreve spricht wohl darin von einem Erfolge, den das Stück davongetragen haben soll, und der seine Erwartungen übertroffen habe, aber im ganzen bestätigen Ton und Inhalt der Dedication den Misserfolg. Diesmal befasst er sich sehr eingehend mit theoretischen Untersuchungen. Es ist bei diesem Dichter überhaupt eigenthümlich, wie er den „Old Bachelor“ als junger Mann hinwirft ohne Rücksicht auf Kunstregeln; wie er dann bei den Franzosen in die Schule geht und nach deren Regeln ein Lustspiel „The Double-Dealer“ aufbaut; wie er nach dem Misserfolge dieses Stückes wieder seiner Begabung folgt und ein glänzendes Stück „Love for Love“ schafft; wie er aber dann wieder zu theoretischen Studien zurückkehrt und sich dadurch „The Way of the World“ verdirbt. Es steckt denn doch etwas Urwüchsiges in Congreve, das in seiner Entfaltung durch seinen Hang zum Philosophieren gehemmt wurde, wie auch unser Schiller darüber klagt, dass der Philosoph und der Dichter in ihm in ewigem Streite lägen. Um diese Dedication richtig zu verstehen, muss man die Ansichten kennen, welche Congreve in seinem Essay über den Humor aus dem Jahre 1695 entwickelt hat, und die auch in dieser Arbeit reproduciert wurden. Der Lustspieldichter hat nach seiner Auffassung des „humour“ (gleich der Ben Jonsons) doch dafür plaidiert, dass man nur natürliche Schwächen und Eigenheiten (mit Ausnahme körperlicher Defecte) auf die Bühne bringe, keine „acquired follies“. Jetzt steht er auf einem ganz

anderen Standpunkte. Er will „design some Characters, which shou'd appear ridiculous not so much thro' a natural Folly (which is incorrigible, and therefore not proper for the Stage) as thro' an affected Wit; a Wit, which at the same time that it is affected, is also false“. Der Einfluss Colliers ist hierin nicht zu verkennen. Der „general Taste, which seems now to be predominant in the Palates of our Audience“, für den sein Stück nicht gemacht ist, ist eben jener Geschmack, dem er früher selbst gehuldigt hat. Was er uns weiter über Terenz erzählt, den er sich jetzt wegen „The Purity of his Stile, the Delicacy of his Turns, and the Justness of his Characters“ zum Vorbilde genommen, da ja die „coarse Strokes of Plautus“ nur die Menge ergötzten, bestätigt unsere Ansicht von dem unheilvollen Einfluss, den theoretische Studien und Colliers Schrift auf Congreve ausgeübt haben.

Auf diese Dedication folgt eine Epistel Richard Steeles, die von diesem in späterer Zeit geschrieben wurde und seither dem Stücke stets vorgedruckt wird. Steele tröstet den Dichter über seinen Misserfolg, der ja begreiflich sei; denn der Sinn für feinen Witz sei dem Publicum abhanden gekommen, dasselbe ergötze sich „but in distorted Gesture, Farce and Show“.

In dieser Epistel kommt auch jenes Verspaar vor, das von Thackeray, S. 78, als Beweis für die übertriebenen gegenseitigen Lobeserhebungen der Dichter jener Zeit angeführt wird:

> „Implicitly devoted to his Fame,
> Well dress'd Barbarians know his awful Name.“

Sonst enthält sie nur schale Lobhudeleien. In dem von Mr. Betterton gesprochenen Prologe kommt wieder die besorgte Stimmung des Dichters zum Ausdruck. „Wohl hat er schon die Gunst des Publicums gefunden,“ sagt er, „aber daraus kann er keine weiteren Ansprüche für die Zukunft ableiten. Er hat auf dieses Stück große Mühe verwendet, aber darum möge man nicht weniger streng urtheilen. In dem Stücke findet man keine Farce, das ist sein Fehler. Satire wird in einer so reformierten (!) Stadt doch niemand erwarten.“ Die Verbitterung eines vergrämten, die Resignation eines müden Mannes sprechen aus diesem Prolog.

Analyse des Stückes.

Act I.

Der erste Act mit seinen neun Scenen spielt in einem „Chocolate-House". Die Personen, mit denen uns derselbe bekannt macht, sind alle der Classe der „wits" beizuzählen, Damen treten noch keine auf. Der Dichter spannt unsere Neugierde, wie er das schon im „Old Bachelor" gethan hat, einen ganzen Act hindurch auf die Folter, indem wir von den Damen fortwährend reden hören, ohne sie zu Gesichte zu bekommen. Gosse und Bennewitz meinen, dieses technische Mittel zur Erhöhung der Spannung habe Congreve dem „Misanthrope" entlehnt. Überhaupt erinnert uns das englische Lustspiel vielfach an Molières Meisterwerk; nicht als ob wir den Engländer für einen Nachahmer des Franzosen hielten; das lässt sich jedoch nicht in Abrede stellen, dass beide Stücke denselben Zweck verfolgen. Es handelt sich nicht um eine rasch und lebendig fortschreitende, in ihren Phasen gut motivierte und interessante Handlung, welche entweder durch die sich in derselben offenbarenden Charaktere oder durch die in ihr selbst liegenden komischen Verwicklungen das Publicum zu fesseln im Stande ist, wobei allerdings auf die Zeit und ihre Sittenverhältnisse manches Streiflicht fallen und des Dichters Satire fruchtbaren Boden finden muss; in unserem Stücke ist das, was schon im „Old Bachelor" und besonders im „Love for Love" von dem unbeschränkt und durch Regeln unbeirrt arbeitenden Dichter zum Theil instinctiv erreicht wurde, planmäßig angestrebt und durchgeführt worden: eine breite und rücksichtslose Darstellung des Treibens der fashionablen Kreise der Hauptstadt, die Vorführung der verschiedenen Charaktere, der Vergnügungen, Neigungen, Gewohnheiten jener Menschen. Wie Molière im „Misanthrope" ein Bild der Pariser feinen Gesellschaft des siebzehnten Jahrhunderts entworfen hat, so hat unser Dichter diesmal die „Wege" der „Welt" (nämlich Londons) an der Neige des siebzehnten Jahrhunderts schildern wollen. Wie reimt sich aber damit zusammen, was er in der Dedication sagt? Einer Satire könne die reformierte Stadt wohl entrathen, meint er in derselben. Eine Sittenkomödie ohne Satire ist nicht denkbar. Nun, die

Satire ist thatsächlich da, sie liegt in der äußerst naturgetreuen und rücksichtslosen Sittenmalerei. Der Dichter stellt sich allerdings nicht über die Menschen, die er satirisch behandeln will, er trägt alles mit einer gewissen Nonchalance und „careless superiority" (Gosse, S. 138) vor, und deshalb mag er wohl annehmen, es sei keine Satire. Das Publicum war aber wohl anderer Meinung, wird doch von vielen die scharfe Satire für den Misserfolg des Stückes mitverantwortlich gemacht. Da nun Congreve eine Sittenkomödie schreiben wollte, legte er seinem englischen Naturell Zügel an, und die Folge davon ist, dass es dem Stücke an Handlung, Leben und Fortschritt fehlt. Diese bedenkliche Klippe jeder Sittenkomödie hat Congreve ebensowenig wie Molière zu umschiffen gewusst. Im einzelnen ist alles großartig und blendend, die Sittenmalerei ist ausgezeichnet, der Dialog wunderbar ausgearbeitet und unter einem Feuerregen sprühenden Witzes und köstlicher Beobachtung langsam und breit dahinfließend; aber all das ersetzt nicht den Mangel an Handlung, und vornehmlich darum ist das Stück durchgefallen. Die Analyse desselben wird demnach von der seiner früheren Stücke insoferne abweichen müssen, als auf den Ausdruck der Empfindungen und Gesinnungen der dargestellten Charaktere, auf alles, was dazu dienen kann, das Zeitbild zu ergänzen, besonderes Gewicht zu legen sein wird, während die Handlung kurz zusammengefasst werden kann.

Mirabell und Fainall erheben sich vom Kartenspiel in einem Gemache des „Chocolate-House", einem der berüchtigtsten Vergnügungsorte Londons, den jeder der Zuhörer kannte (de Grisy, S. 234 u. ff.). Mirabell hat unaufmerksam gespielt, er ist ernst, ja ärgerlich. Daran sind die Weiber schuld. Er war tags zuvor bei seiner Geliebten Mrs. Millamant, resp. bei deren Tante Mrs. Wishfort. Die Geliebte wohnt nämlich bei ihrer Tante und steht in einem gewissen Abhängigkeits-Verhältnis zu ihr, da sie nur mit Zustimmung der Tante heiraten darf, wenn sie nicht die Hälfte ihres Vermögens verlieren will. Die Gesellschaft wurde immer größer, es kamen mehrere Damen, unter ihnen Mrs. Marwood und Mrs. Fainall, des Zweitgenannten Gattin, und zwei Gecken, Witwoud und Petulant. Man versammelte sich, wie Fainall wissen will, zu

einer „Cabal-Night“, einem Klatschabend, wie sie dreimal wöchentlich, jedesmal bei einer anderen Dame, gegeben zu werden pflegten . . . Von Männern hatten zu denselben nur Witwoud und Petulant Zutritt. Mirabell, der sich nicht entfernte, wurde ziemlich deutlich zu verstehen gegeben, wie überflüssig er sei. Dass seine Geliebte bei seiner Hinauscomplimentierung ebenfalls mitgewirkt hat, verdrießt ihn besonders. Überhaupt ist er durchaus kein sentimentaler Jüngling, der zu den Füßen der Angebeteten schmachtet und alles göttlich findet, was mit ihr im Zusammenhange steht. Er kennt alle ihre Fehler, ihre Narrheiten, er hat sie sogar genau studiert und einen ganzen Katalog davon zusammengebracht. Was nützt das? „I like her with all her Faults, nay, like her for her Faults,“ bekennt er. Dass ihm die Tante sehr wenig hold ist, das schmerzt ihn nicht. Er hat es ja verdient. Um der Nichte besser den Hof machen zu können, hat er der Tante geschmeichelt, hat ein Lied auf sie verbrochen und einen Freund veranlasst, sie in ein „Lampoon“ hineinzubringen. Er hat ihre Jugend und Lebensfrische in überschwenglichem Maße gepriesen und in wohlberechneter Absicht sie mit einem Liebesverhältnisse zu einem jungen Burschen aufgezogen, dessen Folgen sie nicht mehr verbergen könne. Mrs. Marwood, eine von ihm vernachlässigte Geliebte, hat aber alles verrathen, daher rührt der Zorn der Tante. Da ist ferner neulich ein Onkel Mirabells in London angekommen, den er beerben soll. Der liebt den Neffen auch nicht sehr und wird wahrscheinlich von Mrs. Wishfort, wenn er mit ihr zusammenkommt, in einem für ihn ungünstigen Sinne beeinflusst werden. In der neunten Scene hören wir sogar, dass man den Onkel im Cabalclub mit Mrs. Millamant verheiraten wolle, was Mirabell doppelt unangenehm wäre. Dieser hat also Grund genug, ärgerlich zu sein. Die zweite Scene zeigt ihn im Gespräche mit einem Diener, der ihm über den Vollzug einer Trauung sowie über eine neue Livree für Waitwell Bericht erstattet. Diese geheimnisvollen Anspielungen beziehen sich, wie wir später erfahren, auf die durch Mirabell bewerkstelligte Ehe zwischen seinem Diener Waitwell und der Dienerin der Mrs. Wishfort, Foible, welch letztere dadurch in sein Interesse gezogen

werden soll, ferner auf die Verkleidung Waitwells als Mirabells Onkel. Es ist hier eine Intrigue gegen die Tante im Zuge. Nach allem, was wir bisher über Mirabell erfahren, ist derselbe ein eleganter Lebemann, klug und geistreich, in Bezug auf Liebesverhältnisse durchaus nicht scrupulös, sondern von derselben Gewissenlosigkeit und demselben Leichtsinn wie seine Genossen. Seine Liebe zu Mrs. Millamant unterscheidet sich von den bisherigen Verhältnissen durch die Gewalt, mit welcher ihn dieses Mädchen gegen seinen Willen zu fesseln weiß. In Bezug auf die Gesinnung ist Mirabell nicht zu loben, in der Form aber ist er reservierter und rücksichtsvoller als frühere Helden seines Calibers bei Congreve. Dass er auch dem Intriguieren nicht abgeneigt ist, zeigt die zweite Scene. Von Mr. Fainall erfahren wir im ersten Acte noch nichts Besonderes. Dagegen haben wir Gelegenheit, zwei wunderliche Käuze zu bewundern, Witwoud und Petulant. Nach der Absicht des Dichters sind das nur Caricaturen des echten Witzes, klagt er doch in der Dedication: „This Play had been acted two or three Days, before some of these hasty Judges cou'd find the Leisure to distinguish betwixt the Character of a Witwoud and a Truewit." Schon vor seinem Auftreten wird dieser Witwoud im Gegensatze zu seinem vierzigjährigen, bisher auf dem Lande wohnhaft gewesenen Bruder Wilfull Witwoud, der nach London kommen soll, um sich hier etwas Schliff anzueignen und dann auf Reisen zu gehen, folgendermaßen charakterisiert: „Witwoud grows by the Knight, like a Medlar grafted on a Crab. One will melt in your Mouth, and t'other set your Teeth on Edge; one is all Pulp, and the other all Core ... To give the other (Witwoud) his due, he has something of good Nature, and does not always want Wit." Diese Erklärungen Fainalls ergänzt Mirabell: „Not always; but as often as his Memory fails him, and his Common-Place of Comparisons. He is a Fool with a Good Memory, and some few Scraps of other Folks Wit. He is one whose Conversation can never be approv'd, yet it is now and then to be endur'd. He has indeed one good Quality, he is not Exceptious; for he so passionately affects the Reputation of understanding Raillery, that he will construe an Affront into a Jest, and

call downright Rudeness and ill Language Satire and Fire.“ Besser kann man einen thatsächlich nicht einführen. Dass er nicht zanksüchtig ist und nicht leicht etwas übelnimmt, zeigt die sechste Scene. „Pity me, Fainall; Mirabell, pity me!“ mit diesen Worten stürzt er ins Gemach. „I do from my Soul,“ erwidert Mirabell, ohne dass sich der so Bedauerte beleidigt zeigt. Er will keine Gemeinschaft mit seinem ländlichen Bruder anerkennen und betheuert, er sei nur sein Halbbruder. „Dann ist er nur ein halber Narr“, spottet Mirabell, und Witwoud antwortet lachend: „Good, good, Mirabell le Drôle! Good, good!“ Er glaubt, immer witzig und geistreich sein zu müssen, und bringt alles, was er sich gemerkt hat, ohne Wahl vor. Er will um keinen Preis der Welt einen Verstoß gegen die modernen Formen begehen. Da er aber im Grunde ein guter Kerl ist, der am liebsten so reden möchte, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, wenn er nur dürfte, so entfährt ihm manchmal unbewusst etwas, was er nachher entschuldigen zu müssen glaubt. „Fainall, how does your Lady? Gad, I say anything in the World to get the Fellow (seinen Bruder) out of my Head. I beg Pardon that I shou'd ask a Man of Pleasure, and the Town, a Question at once so Foreign and Domestic. But I talk like an old Maid at a Marriage, I don't know what I say; But she's the best Woman in the World“, ferner: „No Man in Town lives well with a Wife but Fainall.“ Ein echter „wit“ hätte sich doch nicht nach der Gattin erkundigt. Von der spricht man überhaupt nicht, ebensowenig wie sie es für fein hielte, von ihrem Manne zu sprechen. Ein echter „wit“ hätte doch nicht die Gattin eines Freundes als bestes Weib der Welt öffentlich gepriesen, das muss ja den Gatten eifersüchtig machen. Ein echter „wit“ hätte gewiss nicht ein glückliches Familienleben gerühmt, das lässt ja Mann und Frau als altväterisch beschränkte Leute erscheinen. Je mehr sich der arme Tropf entschuldigt, desto mehr reitet er sich hinein. Und diesen Witwoud konnte man für den Vertreter echten Witzes halten! Wir begreifen den Schmerz des Dichters. Noch köstlicher wird die Scene, da Witwoud veranlasst wird, eine Charakteristik seines Freundes zu geben. Petulant ist sein Freund, das betheuert er unzähligemale, er möchte ihn

vertheidigen, aber seine Eitelkeit erlaubt es ihm nicht, dem Freunde auch nur eine gute Eigenschaft ohne wesentliche Einschränkung zuzuerkennen. Petulant hat ja auch etwas Witz, er ist ein guter Kerl, aber er hat Manieren wie ein Büttel, widerspricht jedem in leidenschaftlicher Weise, denkt nicht immer, bevor er spricht, aber all das wäre zu entschuldigen, nur ein Fehler ist unverzeihlich. Nun rathen die andern, und so erfahren wir, wie man sich einen „wit" damals dachte. Ist er unaufrichtig? Das ist kein Fehler. Ein „wit", der aufrichtig ist, zeigt damit, dass seine Fähigkeiten im Schwinden begriffen sind. Aufrichtigkeit bei einem „wit" gibt es ebensowenig wie Beständigkeit bei einer Frau. Auch eigensinnig und hartnäckig muss er sein, das belebt die Conversation. Je weniger er gelernt hat, desto besser ist es, umsomehr tritt seine natürliche Begabung hervor. Ist er schwerfällig im Ausdruck? Das macht nichts, wenigstens hat man das Vergnügen, zu erklären, was er meint. Unverschämtheit und Eitelkeit sind weitere Attribute eines „wit". Ein „wit" spricht endlich selten die Wahrheit, er sucht immer Ausflüchte.

Diese Schilderung soll aber nach des Dichters Meinung — legt er doch alle diese Erklärungen Witwoud in den Mund — nur auf die falschen Witzlinge gehen, nicht die wahren treffen. Worin besteht also der unverzeihliche Fehler Petulants? Er spricht überhaupt nie die Wahrheit, er lügt wie ein Kammermädchen oder der Portier einer edlen Dame. Die anderen mögen darüber eine Lache aufgeschlagen haben; denn ziemlich kleinlaut fährt Witwoud fort: „Now that is a Fault." Damit die Charakteristik Petulants vervollständigt werde, kommt ein Kutscher, der drei „Gentlewomen" hergeführt hat, nach ihm fragen. Was für eine Bewandtnis es mit diesen Damen hat, darüber klärt uns Witwoud auf. Sein Freund ist unglaublich eitel und will, dass alle Welt sich von dem Ansehen überzeuge, in welchem er besonders bei den Damen stehe. Darum hat er zwei Dirnen und eine alte Kupplerin gemietet, denen er den Fahrpreis für die Kutsche und einiges mehr bezahlt, und zwar einzig und allein zu dem Zwecke, damit sie einmal täglich in den öffentlichen Localen nach ihm fragten. Ja, früher fragte er selbst sogar nach sich. Er verließ ein

Local, flog nach Hause, maskierte sich, mietete einen Wagen, fuhr vor demselben Locale vor, in dem er noch seine Freunde wusste, und schickte den Kutscher hinein, dass er nach Mr. Petulant frage; oft ließ er sogar Briefe für sich zurück.

Diesen Narren lernen wir in der neunten Scene persönlich kennen. Er thut sehr geschäftig. Eine Hebamme hat mehr Ruhe als „a profess'd Whoremaster", zu jeder Stunde, an jedem Orte wird man gestört. Er will die Damen nicht sehen. Mögen sie schluchzen und weinen, er kann ihnen nicht helfen, er hat heute keinen Appetit. Mirabell fragt ihn, ob es nicht Damen von Stand seien. „Was, Stand!" ruft er aus, „Stand ist eine vertrocknete Feige. Wenn sie die ‚What-d'ye-call-'ems' selbst wären, sie müssen warten oder abfahren." „What-d'ye-call-'ems" ist einer seiner Lieblingsausdrücke. Er leidet nämlich an dem vorhin erwähnten „Want of Words" und hilft sich auf diese Weise. Dieser „wit" ist viel gröber als sein Freund, eine Art gutmüthiger Polterer, der gern boshafte Anspielungen macht, sonst aber ebenfalls gutmüthig und dumm wie sein College. Wir finden nicht, dass die beiden Charaktere, nämlich Witwoud und Petulant, nicht genug differenziert wären, wie Gosse meint. Beide haben einander in Bezug auf Dummheit und Eitelkeit nichts vorzuwerfen, aber während der eine Charakter nach der Seite der höfischen Feinheit hin sich entwickelt, neigt der andere dem Wesen des Polterers zu. Beide gehören übrigens zum Gefolge von Mrs. Wishfort und verehren deren Nichte. Die ganze Gesellschaft geht endlich in den St. James's Park spazieren, wo sie die Damen zu treffen hoffen.

Der erste Act hat eigentlich gar keine Handlung gebracht, nur in der zweiten Scene erfahren wir einiges von einer Intrigue. Dagegen ist er für die Charakteristik sehr wichtig. Die abwesenden wie die anwesenden Personen werden sehr treffend charakterisiert. Am farblosesten ist in diesem Acte der Charakter Fainalls, von dem wir eigentlich nur hören, dass er Ehemann ist, sich um seine Frau, wie es die Mode erfordert, nicht kümmert, und sonst zu den Lebemännern gehört. Köstliche Figuren sind Witwoud und Petulant. Der Dialog fließt in behaglicher Breite dahin und führt uns Sittenbilder aus dem Gesellschaftsleben Lon-

dons vor, die beim damaligen Publicum auf Verständnis stoßen mussten. Das Treiben im „Chocolate-House", die „Cabal-Nights", das Eheleben in der Hauptstadt, die „wits", ihre Charaktereigenschaften und ihr Leben, all das tritt in fein ausgeführten Bildern vor uns und entschädigt wenigstens den Leser für den Mangel an Handlung.

Act II.

Dieser Act ist zwar kürzer als der erste, aber das Auftreten der Damen, besonders Mrs. Millamants, bringt Leben und Bewegung hinein. Er spielt im St. James's Park. Die zwei Vertreterinnen des weiblichen Geschlechtes, die vor uns als Freundinnen in den „Walks" des Parkes spazieren gehen, und deren Gesprächen wir lauschen, vermögen uns keine hohe Achtung vor den Frauen jener Zeit abzuzwingen. Mrs. Fainall, deren Gatten wir schon im ersten Acte kennen gelernt haben, ist eine Männerfeindin. Sie hasst ihren Gatten „most transcendently", die ganze Männerwelt „inveterately". Die Männer sind Vipern. Das hält sie auch gegen Mrs. Marwood aufrecht, welche an den trockenen Discursen der Damen untereinander, an den ewigen Freundschaften, die man schwört, an den Küssen und Tratschereien keinen Gefallen finden kann und lieber einmal verlassen werden will, als dass sie überhaupt nicht geliebt werde: „It is better to be left than never to have been lov'd". (Von Tennyson nachgeahmt.) Als die Männerfreundin jedoch auf entschiedenen Widerstand stößt, da erklärt sie, sie habe nur so gesprochen, um die Freundin auf die Probe zu stellen; ja, sie möchte sich an den Männern dadurch rächen, dass sie einen heiratet, der sich aus schlechter Behandlung etwas macht. Den würde sie bis aufs Blut quälen, sie würde ihn glauben lassen, dass er ein „Cuckold" sei, aber dazu machen würde sie ihn nicht, nicht etwa aus Sittlichkeit, sondern weil sie durch eine etwaige Entdeckung ihrer unerlaubten Beziehungen zu anderen Männern von seiner Seite sich die Möglichkeit geraubt sähe, ihn ferner auf die Folterbank des Zweifels zu spannen. Wie echt der Männerhass bei beiden ist, wird uns klar, da sie auf Mirabell zu sprechen kommen. Beide lieben ihn. Mrs. Fainall besitzt ein ruhigeres Temperament, sie ist phlegmatischer. Mrs. Marwood kann die

Vernachlässigung von Seiten Mirabells nicht so ruhig tragen. Wir haben hier zwei Damen vor uns, von denen die eine, Mrs. Fainall, trotzdem sie verheiratet ist, und trotzdem Mirabell Mrs. Millamant heiraten will, noch immer seine Maîtresse ist, während die andere darüber wüthend ist, dass er sie nicht dazu machen wollte. Für die Handlung bedeutsam ist der Umstand, dass in dem Gespräche zwischen beiden ihre beiderseitige Liebe zu Mirabell sich verräth, was sie zu Feindinnen macht. Nun kommen Mr. Fainall und Mirabell. Ersterer erkundigt sich höflich nach dem Befinden seiner Frau, doch diese schickt ihn alsbald weg, da es lächerlich sei, wenn ein Mann mit seiner Frau auf dem Spaziergange gesehen werde, und bittet Mirabell, ihr eine gestern begonnene Geschichte zu Ende zu erzählen. Statt der Geschichte erfahren wir in der dritten Scene, dass Mirabell mit Mrs. Fainall ein Verhältnis hatte, als sie eine junge Witwe war, und dass beide befürchten mussten, dieses Verhältnis würde Folgen haben. Darum habe Mirabell seine Geliebte schnell mit Mr. Fainall verheiratet, der dazu gerade gut genug gewesen sei. Nichtsdestoweniger setzt Mirabell das Verhältnis mit der verheirateten Frau fort, ja er weiht sie sogar in seine Pläne ein, welche es ihm ermöglichen sollen, die Hand und das Vermögen der Mrs. Millamant zu gewinnen. Sie findet in ihrem phlegmatischen Temperament nichts Anstößiges daran, uns aber erscheint Mirabell nach diesem letzten Striche, der seine Charakteristik vervollständigt hat, noch weniger sympathisch als vorher, und wir sind wenig geneigt, seine Liebe zu Mrs. Millamant ernst zu nehmen. Wie die Gattin ihren Verehrer, so hat auch der Gatte seine Geliebte. Bennewitz hat sehr treffend den Unterschied hervorgehoben, welcher zwischen den betrogenen Ehemännern in den früheren Stücken Congreves und denjenigen in dem unserigen besteht. Dort sind es alte Narren, hier haben wir einen jungen Lebemann, der sich keiner Illusion über die Treue seiner Gattin hingibt, sie ruhig gewähren lässt, dafür auch selbst volle Actionsfreiheit hat. So sah das Eheleben damals wirklich aus. Mrs. Marwood, die von Mirabell Verschmähte, entschädigt sich in den Armen Fainalls. Es gibt eine Scene zwischen beiden. Mrs. Marwood, welche mit eifersüchtigen Blicken der be-

günstigten Nebenbuhlerin um die Liebe Mirabells folgt, verdächtigt sie bei dem Gatten. Dieser hat den Grund bald heraus und klagt seine Geliebte der Untreue an. Einen Beweis ihrer Liebe zu Mirabell erblickt er schon in der durch sie aufgedeckten Intrigue Mirabells gegen Mrs. Wishfort. Welch gemeine Creatur dieser Fainall ist, ersehen wir daraus, dass er das Vermögen der Marwood zu seiner Unterhaltung durchgebracht, dass er der Geliebten wegen der durch sie herbeigeführten Vereitlung der Ehe zwischen Mirabell und Mrs. Millamant nur deshalb grollt, weil diese Ehe den Zorn der Tante entflammt hätte, so dass sie die Hälfte des Vermögens ihrer Nichte zurückbehalten haben würde, welches dann ihm zugefallen wäre, nämlich durch seine Frau, welche eine Tochter der Lady Wishfort ist. Er gesteht auch ohneweiters, dass er nur deswegen die compromittierte Witwe geheiratet habe, um auf gesetzlichem Wege das Vermögen einer reichen Witwe an sich zu bringen. Die Marwood ist ein leidenschaftliches und in ihrer Leidenschaft gefährliches Weib. Erst in der vierten Scene erscheint die Heldin des Stückes, Mrs. Millamant, auf der Promenade, in ihrem Gefolge die Kammerzofe Mincing und Witwoud. Gosse, S. 137, bemerkt sehr richtig: „Even the mere reader discovers that the whole play brightens up after the entrance of Millamant, and probably that apparition is delayed too long. From this point, to the end of the second act, all scintillates and sparkles; and these are perhaps the most finished pages, for mere wit, in all existing comedy.“ „Alle Segel beigesetzt, den Fächer ausgebreitet, umgeben von einer Schar von Narren, kommt sie heran,“ sagt Mirabell bei ihrem Nahen. Sie ist eine vollendete Weltdame. Sie ist von imponierender Schönheit und weiß, dass sie es ist. Sie besitzt Geist, und zwar einen lebhaften, munteren und kecken Geist, der zwar nirgends tiefer eindringt und bei nichts länger verweilt, aber wie der „esprit“ der Franzosen leicht und anmuthig über alles dahinschwebt. Endlich ist sie reich. Diese Vorzüge machen, dass sie von Bewerbern umschwärmt ist. Sie fühlt sich dadurch geschmeichelt und findet an dem koketten Spiele mit den Männern ein besonderes Vergnügen. In ihrer ausgelassenen Laune hält sie alle zum Narren, benützt sie eine Zeitlang zu ihrer Unter-

haltung, dann wirft sie sie wieder von sich; denn Abwechslung ist ihr zum Leben unentbehrlich. Sie ist unbeständig und launenhaft, lebenslustig und genussfreudig, aber trotzdem hält sie eine gewisse unter all der Weltlichkeit doch nicht erstorbene sittliche Grundidee davon ab, über die Grenze hinauszugehen. Trotz all ihres Übermuthes und ihrer Flatterhaftigkeit kann man denn doch nicht sagen, dass sie wahrer Zuneigung nicht fähig sei. Gar tief und innig ist diese allerdings nicht, aber als herzlose Kokette ist Mrs. Millamant nicht zu bezeichnen. Ihre Unabhängigkeit geht ihr über alles, und um diese nicht zu früh zu verlieren, gesteht sie Mirabell ihre Liebe nicht ein.

Mit den Liebesbriefen, die sie bekommt, steckt sie sich ihr Haar auf, aber nur, wenn sie in Poesie geschrieben sind; dass sie Mirabell am Abend vorher Kummer bereitet hat, freut sie; mit Narren verkehrt sie sehr gern, weil dies ihrer Gesundheit dient; heiraten möchte sie am liebsten gar nicht; mit Mirabell wird sie sich nicht vertragen können, er soll lieber gehen, seine Sentenzenweisheit verträgt sie schon gar nicht; und so geht es ohne Zusammenhang ununterbrochen weiter. „Sie bricht in Gelächter aus, dann geräth sie in Zorn, hierauf scherzt, singt, kokettiert sie; das ist wie ein fortwährender Decorationswechsel bei offener Scene. Das ist wie ein wahrer Wirbelwind; es geht in ihrem Gehirn bunt durcheinander wie in einer Uhr, deren Hauptfeder gesprungen ist.“ (Taine, S. 103.) Zum Ernste ist sie nicht zu bewegen. Mirabell möchte ihr gern von seinen Plänen erzählen, sie läuft davon. In einem kurzen Monolog — im allgemeinen kehrt der Dichter jetzt wieder zum Gebrauche des Monologs zurück, den er im „Double-Dealer“ sehr oft, in „Love for Love“ gar nicht angewendet hat (Bennewitz, S. 125) — macht Mirabell seine Betrachtungen über diesen „Whirlwind“. Da sieht er seinen Diener Waitwell und Mrs. Wishforts Kammermädchen Foible in traulichem Zwiegespräche. Wir haben schon bei der Besprechung des ersten Actes erwähnt, dass die beiden durch Mirabells Intervention ein Paar geworden sind. Die Foible sollte dadurch in sein Interesse gezogen werden. Waitwell soll in der Verkleidung von Mirabells Onkel um Lady Wishforts Hand anhalten (das hat in der dritten Scene dieses

Actes Mirabell der Mrs. Fainall erzählt), die ihm gewiss nicht wird verweigert werden. Wenn es dazu kommen soll, dann verräth er sich; die Ehe wäre ungiltig, da er ja schon verheiratet ist (ein zweiter Vortheil seiner Verbindung mit Foible), die Tante aber wäre nun in der Hand des Neffen und müsste ihm Mrs. Millamant geben. Man sieht, dass die eingefädelte Intrigue nicht sehr naheliegend und auch nicht sehr plausibel erscheint; doch was lag dem Dichter diesmal an dem „plot“? Noch unwahrscheinlicher wird die Sache durch den Auftrag, den die Foible hat. Sie soll mit dem Onkel zusammengekommen sein, und da er zufällig das Bild der Tante bei ihr sah, sei er ganz Feuer und Flamme für diese. Das hat sie ihrer Herrin beizubringen. Dass nicht alles glatt ablaufen werde, deutet uns der Dichter an, indem die Foible bei ihrer Unterredung mit Mirabell von Mrs. Marwood gesehen wird.

Der zweite Act bereitet die Intrigue vor, oder, besser gesagt, wir erfahren nur aus den Gesprächen, dass sie schon lange vorbereitet war, ehe das Stück begonnen hat. Dieser Act ist aber ganz besonders bemerkenswert wegen der Scenen, in denen Mrs. Millamant das Feuer ihres Witzes und den Übermuth ihres Geistes frei spielen lässt. In diesen Scenen zeigt sich Congreve als unübertroffener Meister des Dialoges. Auf solche Scenen lässt sich mit vollem Rechte Mrs. Brownings Lob von Landors „Pentameron“ (citiert bei Gosse, S. 135) anwenden: „Were it not for the necessity of getting through a book, some of the pages are too delicious to turn over.“ Die ersten Scenen hinwiederum entwerfen ein allerdings dunkel gehaltenes Bild von den Frauen, dem Eheleben und den gemeinen Motiven, von welchen sich die Lebemänner damals oft leiten ließen.

Act III.

Zwei interessante Typen lernen wir erst in diesem Acte kennen. Die alte Lady Wishfort, von der wir schon so manches gehört haben, ist eine fünfundfünfzigjährige Witwe, die unter der heuchlerischen Maske der Männerverachtung, vornehmer Entsagung und stolzen Tugendbewusstseins — sie ist die Hauptarrangeurin der „Cabal-Nights“, liest Quarles und Pryn(ne), den „Short View of the Stage“ und Bunyans

Werke (Scene IV), sie will das Decorum unter gar keinen Umständen verletzen (Scene V) etc. — die Flammen der spät erwachten, darum aber noch stärkeren Sinnlichkeit nicht ganz verbergen kann. Sie bietet das im Leben so häufige Bild einer alten Frau, die das Recht der Jahre nicht anerkennen will, sich von jungen Herren gern huldigen lässt und die gröbsten Schmeicheleien für bare Münze nimmt, koketter ist als ein junges Mädchen (Scene I, II, V etc.) und mit allen Mitteln der Koketterie nach einem Manne für sich sucht. Sie spart die Schminke nicht, trinkt Kirschbrantwein, um rosig auszusehen (Scene I), studiert die Haltung, in welcher sie am verführerischesten aussieht: „Yes, but Tenderness becomes me best — A sort of a Dyingness — You see that Picture has a sort of a — Ha Foible! — A Swimmingness in the Eyes — Yes, I'll look so — My Niece affects it; but she wants Feature“ (Scene V). Auf den Schein hält sie ungemein viel. „Als echte Restaurationsdame gehört sie zu den Frauen, die sich für Tugendspiegel halten, weil sie den Schein bewahren, die die eigentliche Sünde in dem öffentlichen Scandal sehen und darum nur vermeiden, was einen solchen hervorrufen könnte“ (Bennewitz, S. 100). Ihre Charaktereigenschaften zu entfalten, hat sie in den ersten Scenen des Actes Gelegenheit genug, da sie ihren Bräutigam Sir Rowland, recte Waitwell erwartet. Die vierzehnte und fünfzehnte Scene hat der Dichter für Sir Wilfull Witwouds Auftreten bestimmt. Dieser kommt im Reitgewande, um seine Tante zu begrüßen, wundert sich darüber, dass sie noch beim Ankleiden sei und noch nicht zu Mittag gegessen habe, bei ihm zu Hause in Shropshire sei man schon in den Nachmittagsstunden. Der Diener führt ihn zur Gesellschaft. Witwoud, sein Bruder, der sich auch unter derselben befindet, will den Eingetretenen nicht erkennen noch von ihm erkannt werden, er schämt sich offenbar des bäuerisch ungeschlachten, von der Cultur der Hauptstadt noch unbeleckten Bruders. Dessen Erscheinen in den von der Reise noch arg hergenommenen Stiefeln und im Reitkleide, sein linkisches und unbeholfenes Auftreten in der feinen Gesellschaft, sein altväterischer Gruß: „Save you Gentlemen and Lady“, sein an die Marwood gerichtetes: „No Offence, I hope“, amüsieren die Gesell-

schaft. Alle sind befangen, endlich beginnt der kecke Petulant, ihn aufzuziehen. Da ist er aber an den Unrechten gekommen, Sir Wilfull versteht keinen Spass: „Do you speak by way of Offence, Sir?“ Der entstehende Streit wird beigelegt, der Landedelmann stellt sich vor und erkennt seinen Bruder „Tony“. Dieser zeigt aber keine große Freude darüber. Er dankt kühl mit: „Your Servant, Brother!“ Das rührt dem älteren Bruder die Galle: „Is this your Inns o' Court Breeding, not to know your Friends and your Relations, your Elders, and your Betters?“ fährt er auf. Der elegante „wit“ belehrt ihn: „It is not modish to know Relations in Town.“ Das lässt der andere nicht gelten: „Der Bruder ist ein Geck und ein Narr geworden, das hat er schon lange gefürchtet, seit er den Stil seiner Briefe zu ändern begann. Früher schrieb er auf schlichtem Briefpapier, das seine gehörige Größe hatte, er begann mit: „Honour'd Brother“, und fuhr fort: „Hoping you are in good Health“ etc. Jetzt schreibt er auf einem „Scrap of Paper, gilt round the Edges, no bigger than a Subpoena“, lässt die alten Formeln aus und beginnt: „Rat me, Knight, I'm so sick of a last Night's Debauch . . . etc.“ Um das Gespräch, welches für Sir Witwoud unangenehm zu werden beginnt, abzulenken, fragt Mrs. Marwood nach den Reiseplänen des Landedelmannes. Er will erst einige Zeit in London bleiben und sich da ausbilden, dann auf Reisen gehen, wohin, weiß er noch nicht. Mrs. Marwood hat aber schon vorher (Scene VIII) der Lady den Vorschlag gemacht, sie solle den Ritter, der als vierzigjähriger Mann doch schon ans Heiraten denken müsse, vor seiner Abreise mit Mrs. Millamant zu vermählen suchen. Nachdem Sir Wilfull die Tante begrüßt hat (Scene XVI), verabschiedet er sich (Scene XVII) in äußerst charakteristischer Weise von dem Zuhörer. Er will nämlich im Salon seine Stiefel ausziehen und ein paar Pantoffeln anstecken. Die Tante schickt ihn in die Halle hinunter. Von Mr. Fainall erfahren wir in der XVIII. Scene endlich, dass der Landjunker wie ein Däne trinken könne.

Die Handlung des dritten Actes ist kurz folgende: Die Lady bereitet sich auf den Besuch des vermeintlichen Bräutigams vor. Die Marwood macht ihr Mittheilung davon,

dass sie die Foible im Gespräche mit Mirabell gesehen hat, und warnt sie. Die eben erscheinende Foible wird von ihrer Herrin ins Gebet genommen, während die Marwood mit Wissen und Willen der letzteren die Lauscherin spielt. Die schlaue Dienerin lügt sich sehr gut heraus, indem sie erzählt, Mirabell habe sie und die Lady beschimpft. Dadurch wird die Wishfort in ihrem Plane, möglichst schnell den Onkel Mirabells zu heiraten („I'll be marry'd to-morrow, I'll be contracted to-night", Scene V) und diesen so um sein Erbtheil zu bringen, noch bestärkt. Um sich für diesen Besuch sowie für den des erwarteten Neffen entsprechend in Toilette zu werfen, zieht sie sich zurück. Die von Mirabell in alles eingeweihte Mrs. Fainall spricht mit der Dienerin über den Plan. Auch dieses Gespräch hat die Marwood belauscht. Sie macht sich in einem längeren Monolog über die „Generosity" der Mrs. Fainall lustig, welche ihrem Liebhaber eine Frau gewinnen helfe, und schnaubt Wuth und Rache, zumal sie aus Foibles Munde über sich hat hören müssen: „She has a Month's Mind; but I know Mr. Mirabell can't abide her." Die Gegen-Intrigue, über welche in der achtzehnten Scene zwischen Mr. Fainall und der Marwood berathen wird, soll darin bestehen, dass Fainall vor der Lady über die offenkundige Untreue ihrer Tochter, seiner Gattin, Klage führe und eine öffentliche mit Scandal begleitete Scheidung androhe, wenn nicht Fainall das Vermögen erhalte. Es ist nicht klar, wie das gemacht werden soll. Jedenfalls muss vermieden werden, dass die Lady ihre Zustimmung zur Vermählung Mirabells mit Mrs. Millamant gebe. Da sie diese aber geben müsste, wenn Waitwell seine Sache bis zum Ende gut durchführte, so muss dies vereitelt werden. Zu diesem Zwecke wird die Marwood in einem anonymen Schreiben, das der Lady eben während der Zeit zukommen soll, da Waitwell bei ihr ist, alles enthüllen. Dann gibt die Tante natürlich nicht ihre Zustimmung zur Ehe; wenn die beiden aber dennoch heiraten, verliert die Millamant die Hälfte ihres Vermögens an die Lady, welche ihrerseits wieder durch die Scheidungsdrohung gezwungen sein wird, dieses Geld an Fainall herauszugeben. So muss man sich etwa die Gegen-Intriguen denken, nur passt da nicht hinein, dass die Marwood damit einverstanden sein

sollte, dass der von ihr geliebte Mirabell eine andere heirate. Wie sehr sie diese andere hasst, zeigen die Scenen X, XI und XII, in welchen diese beiden Damen über Mirabell sprechen und schließlich in Zank gerathen. Die Millamant kann aber gar nicht ernstlich böse werden, sie kann boshafte Anspielungen machen, kann über die Empfindlichkeit der Marwood spöttisch lachen, kann in einem „Song“ (von Mr. John Eccles in Musik gesetzt, aus drei Strophen zu vier Versen in der Reimstellung aabb bestehend) ihre Freude über den Sieg ausdrücken, den sie über ihre Rivalin davongetragen hat, dann scherzt sie aber wieder lustig und geistreich mit Petulant.

Dieser Act ist ziemlich schwach. Außer den köstlichen Scenen, die uns mit Lady Wishfort und ihrem Neffen bekannt machen, enthält er nur ein wenig interessantes Intriguenspiel. Auch der Dialog steht in den übrigen Scenen nicht auf der Höhe von Congreves Können; hervorzuheben wäre noch der Monolog der Marwood.

Act IV.

Eine Reihe köstlicher Scenen enthält der vierte Act. Lady Wishfort erwartet ihren Bräutigam: „In what Figure shall I give his Heart the first Impression? There is a great deal in the first Impression. Shall I sit? — No, I won't sit — I'll walk — ay I'll walk from the Door Upon his Entrance; and then turn full upon him — No, that will be too sudden. I'll lie — ay, I'll lie down — I'll receive him in my little Dressing-Room. There's a Couch — Yes, yes, I'll give the first Impression on a Couch — I won't lie neither, but loll and lean upon in one Elbow; with one Foot a little dangling off, jogging in a thoughtful Way — Yes — and then as soon as he appears, start and be surpris'd, and rise to meet him in a pretty Disorder — Yes — O, nothing is more alluring than a Levee from a Couch in some Confusion — It shews the Foot to Advantage, and furnishes with Blushes and recomposing Airs beyond Comparison.“ Die arme Dame wird aber durch ihren temperamentvollen Neffen Sir Wilfull gestört, und erst in der zwölften Scene finden wir die beiden Liebenden im trauten Zwiegespräche. Waitwell spielt seine Rolle sehr gut. Damit sein

vermaledeiter Neffe Mirabell, der es gewagt hat, eine so liebenswürdige Dame wie Lady Wishfort zu dupieren, nur recht empfindlich gestraft werde, muss er sofort enterbt werden; die Dame muss Waitwell sofort ihr Jawort geben. Sie thut es „but in the Vehemence of Compassion; and to save the Life of a Person of so much Importance“. Höchst komisch wirkt es, wie die mannssüchtige alte Dame, um das Decorum zu wahren, zimperlich thut und sich ziert. Da kommt der Brief der Marwood, doch auf den Rath der schlauen Foible erklärt ihn Waitwell für einen Ränkezug seines Neffen, und was den Betrug verhindern sollte, dient nur dazu, ihn zu fördern. Damit sich der geliebte Mann nur nicht mit dem elenden Wicht schlage, geht sie auf alles ein, er möge nur lebend zurückkommen, mitbringen könne er, was er wolle, auch den Heiratscontract. Sir Wilfull soll inzwischen nach dem Befehle seiner Tante der für ihn bestimmten Mrs. Millamant den Hof machen. Diese ist aber gar nicht in der Laune, den Narren zu empfangen, auch er möchte lieber beim Humpen sitzen bleiben und sich seiner Pflicht kurz entledigen, indem er nur ein paar Worte spricht, die ja für den Anfang genügen würden. Aber Mrs. Fainall schließt die beiden ein, und so muss denn wohl oder übel die Liebeswerbung beginnen. Die Dame schwärmt gerade für den göttlichen John Suckling, dessen Verse sie in schwärmerischer Begeisterung vorträgt, ohne den unbequemen Liebhaber gewahr zu werden. Von Suckling hat der Landjunker natürlich noch nie etwas gehört, das „easy Suckling“ von Mrs. Millamant bezieht er auf sich und verwahrt sich dagegen, ein Säugling zu sein. Die gebildete Dame entsetzt sich darüber, dass ihr Lieblingsdichter (übrigens ein ganz unbedeutender Dichter, besonders Lyriker, der ohne tiefes und wahres Gefühl die größten Banalitäten in schön gerundeten Versen mit hübschem Tonfall vorzubringen wusste; er war im Jahre 1609 geboren und endete im Jahre 1641 durch Selbstmord) dem Ritter nicht einmal dem Namen nach bekannt sei, sie schilt ihn entrüstet einen „Rustic, ruder than Gothic“, was der im Londoner „Lingo“ glücklicherweise noch nicht versierte Sir Wilfull nicht versteht. „Have you any Business with me, Sir Wilfull?“ fragt sie ihn endlich kurz. Er weiß nichts

anderes zu antworten, als dass er sie fragt, ob sie nicht geneigt wäre, mit ihm einen Spaziergang zu machen. Sie liebt derartige ländliche Vergnügungen nicht und schickt ihn weg, indem sie ihm einen andern Ausgang zeigt. Die folgende Scene, in welcher sie Mirabell empfängt und mit ihm gewissermaßen die Ehepacten vereinbart, gehört zu den gelungensten des Stückes und ist besonders von Taine sehr eingehend besprochen worden. Man kann sich kaum eine trefflichere Schilderung des Verhältnisses der Ehegatten zu einander im damaligen fashionablen London denken.

Zunächst will sie morgens so lange liegen, wie es ihr beliebt. Dann will sie nicht mit gewissen Namen bezeichnet werden: „Ay, as Wife, Spouse, my Dear, Joy, Jewel, Love, Sweet heart, and the rest of the nauseous Cant, in which Men and their Wives are so fulsomly familiar — I shall never bear that — Good Mirabell, don't let us be familiar or fond, nor kiss before Folks, like my Lady Fadler and Sir Francis. Nor go to Hide-Park together the first Sunday in a new Chariot, to provoke Eyes and Whispers; And then never be seen together again; as if we were proud of one another in the first Week, and asham'd of one another ever after. Let us never visit together, nor go to a Play together, but let us be very strange and well-bred: Let us be as strange as if we had been marry'd a great while; and as well-bred as if we were not marry'd at all . . . As Liberty to pay and receive Visits to and from whom I please; to write and receive Letters, without Interrogatories or wry Faces on your Part; to wear what I please; and choose Conversation with regard only to my own Taste; to have no Obligation upon me to converse with Wits that I don't like, because they are your Acquaintance; or to be intimate with Fools, because they may be your Relations. Come to Dinner when I please, dine in my Dressing-Room when I'm out of Humour, without giving a Reason. To have my Closet inviolate; to be sole Empress of my Tea-Table, which you must never presume to approach without first asking Leave." Diesen Forderungen setzt der künftige Gatte die seinigen entgegen: „Imprimis then, I covenant that your Acquaintance be general; that you admit no sworn Confident, or Intimate of your own Sex: No she-

Friend to screen her Affairs under your Countenance, and tempt you to make Trial of a mutual Secrecy. No Decoy-Duck to wheedle you a fop-scrambling to the Play in a Mask — Then bring you home in a pretended Fright, when you think you shall be found out, and rail at me for missing the Play, and disappointing the Frolick, which you had to pick me up, and prove my Constancy. Item, I article, that you continue to like your own Face, as long as I shall . . . to which End, together with all Vizards for the Day, I prohibit all Masks for the Night, made of Oil'd-skins, and I know not what — Hogs Bones, Hares Gall, Pig-Water; and the Marrow of a rosted Cat. Item I shut my Doors against all Bawds with Baskets, and Penny-worths of Muslin, China, Fans, Atlasses, etc. Item, when you shall be breeding (Mrs. Millamant: „Ah! Name it not. Odious Endeavours."), I denounce against all strait Lacing, squeezing for a Shape, till you mould my Boy's Head like a Sugar-loaf; and instead of a Man-Child, make me Father to a Crooked-Billet. Lastly, to the Dominion of the Tea-Table I submit, But with proviso that you exceed not in your Province; but restrain yourself to native and simple Tea-Table Drinks, as Tea, Chocolate and Coffee. As likewise to genuine and authoriz'd Tea-Table-Talk — Such as mending of Fashions, spoiling Reputations, railing at absent Friends, and so forth — But that on no Account you incroach upon the Men's Prerogative, and presume to Drink Healths, or toast Fellows." Auch sie erklärt sich einverstanden und gibt endlich ihr Jawort: „Well, you ridiculous thing you, I'll have you." Aber sentimentale Dankesergüsse mag sie nicht; er soll ihr die Hand küssen und gehen. Wer der Mrs. Millamant Herz und Gemüth ganz abzusprechen geneigt ist, der lese, was sie in der siebenten Scene zu ihrer Freundin Mrs. Fainall sagt. Das sind Worte, die aus der Tiefe des Herzens kommen und in ihrer natürlichen Einfachheit gerade bei dieser Weltdame umso ergreifender wirken. Sie sagt: „Well, if Mirabell should not make a good Husband, I am a lost thing; for I find I love him violently." Sir Wilfull hat sich betrunken, mit Petulant Streit angefangen und benimmt sich auf der Bühne äußerst excessiv; unter anderem singt er Trinklieder, von deren

einem zwei Verse in England populär geworden sind: „To drink is a Christian Diversion Unknown to the Turk or the Persian.“ In einer Reihe höchst ergötzlicher Scenen führt uns der Dichter den betrunkenen Landedelmann vor (auch der Holzschnitt vor dem Stück stellt eine dieser Scenen dar). Kurz, der vierte Act ist der unterhaltendste und belustigendste. Die alte Heiratscandidatin mit ihrem Liebhaber, der betrunkene Ritter und endlich die treffende und komische Schilderung des Ehelebens erhalten den Zuschauer und den Leser fortwährend in guter Laune und entrollen besonders in den letzten zwei Partien ein vollendetes Sittengemälde der Zeit. Was die Handlung betrifft, geht allerdings nichts weiter vor, als dass die Haupt-Intrigue nahezu bis zum Schlusse glücklich durchgeführt wird, wobei die Gegen-Intrigue mit dem Briefe statt der beabsichtigten Wirkung gerade das Gegentheil erzielt. Dennoch fehlt es diesem Acte keineswegs an Leben und Bewegung, er verdient in jeder Beziehung volle Anerkennung.

Act V.

Vom fünften Acte könnte man beim besten Willen nicht dasselbe behaupten. Congreve kommt in Betreff der Lösung des Knotens wieder einmal in arge Verlegenheit. Die Haupt-Intrigue ist doch gescheitert. Als der anonyme Brief der Marwood nicht den gewünschten Erfolg erzielte, ließ Mr. Fainall Waitwell verhaften, während dieser um die Papiere gieng, und die Marwood enthüllte der Lady das Complot. Die Dame schäumt vor Wuth und lässt diese an der Foible in nicht sehr feiner Weise aus. Alle Entschuldigungen der letzteren helfen nichts, die alte Dame läuft um einen Constabler, der die Verrätherin verhaften soll. Mit der die Verhaftung Gewärtigenden jammert in der zweiten Scene die unglückliche Mrs. Fainall, deren Verhältnis zu Mirabell entsprechend dem Plane der Fainall-Marwood-Partei der Lady Wishfort verrathen worden ist. Da gibt ihr die Foible ein Rettungsmittel an die Hand. Sie und Mincing, Mrs. Millamants Kammermädchen, sind durch einen Zufall Mitwisserinnen der intimen Beziehungen zwischen Mr. Fainall und der Marwood geworden, das könnte man gegen den gestrengen Ehegatten ausspielen. Ergötzlich sind die Scenen

IV und V, in welchen die unglückliche Mutter, ganz trostlos über die Liederlichkeit der Tochter, vor der Marwood, die sie für ihre treueste Freundin hält, ihr Herz ausschüttet. „O Daughter, Daughter, is it possible thou should'st be my Child, Bone of my Bone, and Flesh of my Flesh, and as I may say, another Me, and yet transgress the minute Particle of severe Virtue? I have not only been a Mold, but a Pattern for you, and a Model for you, after you were brought into the World," so jammert die verzweifelte Mutter. Mrs. Fainall, zur Verantwortung gezogen, betheuert ihre Unschuld und spielt den Trumpf aus, den ihr die Foible eben in die Hand gegeben hat. Das letztere bleibt freilich vorderhand wirkungslos, aber die Unschuldsbetheuerungen der Tochter machen tiefen Eindruck auf die Mutter, und sie beschreibt in hochkomischer Rede die tugendhafte Lebensführung der Tochter, besonders die Mustererziehung, die ihr zutheil geworden. Von Jugend an wurde ihr Hass und Abscheu gegen die Männer eingeflößt, außer dem Vater sah sie bis zum fünfzehnten Jahre nur den Kaplan, und den letzteren hielt sie wegen seiner langen Kleider und seines glatten Gesichtes für eine Frau. Da hat der Dichter sehr treffend jene verkehrte Erziehungsmethode zum Gegenstande seiner Satire gemacht, die durch übermäßige Sorgfalt und widernatürlichen Zwang gerade das Gegentheil von dem Gewünschten erreicht, das ist eine Satire, die nie veraltet. An den Bischof Collier mochte er denken, als er den Kaplan lange Vorlesungen gegen Tanzen und Singen, gegen den Besuch des Theaters, wenn unfläthige Stücke gespielt würden, gegen profane Musikvorstellungen etc. halten lässt. Ein so unterrichtetes und erzogenes Frauenzimmer kann nicht liederlich sein. Nein, der Gatte möge seine Anklage beweisen. Es darauf ankommen zu lassen, sei aber sehr gefährlich, erwidert ihr die Marwood und entwirft eine Caricatur von dem Gerichtswesen der damaligen Zeit. Sie spricht von keifenden Advocaten, von stotternden Hurenkerlen, von graubärtigen geilen Richtern etc., kurz, sie weiß ihr den Scandal so schrecklich zu schildern, dass die Alte lieber auf alle Bedingungen Fainalls eingehen will. Es verdient bei dieser Gelegenheit bemerkt zu werden, dass Congreve hier von „Short-hand Writers to the public

Press" und von „Hawkers" spricht, was mit Rücksicht auf die um diese Zeit (die Censuracte, welche die Entwicklung der Presse niedergehalten hatte, war im Jahre 1695 nicht mehr erneuert worden) in fröhlicher Blüte emporschießende nationale Presse und die frühzeitigen erfolgreichen und praktischen Versuche der Engländer auf dem Gebiete der Stenographie (Faulmann, Geschichte der Stenographie) wichtig ist.

Mr. Fainall stellt aber harte Forderungen. Die Lady dürfe sich nicht wieder vermählen, unter dieser Bedingung bleibe ihr das Vermögen bis zu ihrem Tode, das ganze Vermögen seiner Frau müsse ihm mit vollem Verfügungsrechte zugesprochen werden, endlich die Hälfte von dem Vermögen der Mrs. Millamant, welche durch ihr Mirabell gegebenes Jawort, durch diesen gegen den Willen der Tante geschlossenen Bund, rechtlich den Anspruch darauf zu Gunsten der Tante verloren habe.

Selbst als seine Beziehungen zur Marwood aufgedeckt werden, macht das keinen Eindruck auf ihn, erst als Mirabell im letzten Momente ein Schriftstück produciert, welches Mrs. Fainall noch als Witwe unterzeichnet, und wonach sie ihr Vermögen und dessen Verwaltung Mirabell anvertraut hatte, sodass weder sie noch ihre Mutter jetzt darüber verfügen können, muss Fainall von dieser Forderung abstehen. Die erste wird gegenstandslos, da die Tante in die Verbindung ihrer Nichte mit dem Retter aus der Noth, mit Mirabell, einwilligt, wozu der Dichter eine ziemlich überflüssige Resignationsgeschichte ins Werk setzt (Mrs. Millamant erklärt nämlich, Sir Wilfull heiraten zu wollen, Mirabell resigniert feierlich und bittet der Tante das ihr zugefügte Unrecht ab, wodurch er wieder deren Zuneigung gewinnt, sodass er nunmehr sich als Retter anbieten und dafür die Hand der Mrs. Millamant verlangen kann). Mr. Fainall ist vernichtet, kann aber nichts thun, da er nunmehr von der Gnade seiner Frau abhängig ist. Die Marwood, die im letzten Acte merkwürdigerweise für das Schäferleben geschwärmt hat, kann sich jetzt als entlarvte Intriguantin in dasselbe zurückziehen. Waitwell und die Foible leben, nachdem ihnen verziehen worden ist, als glückliches Ehepaar weiter, und Sir Wilfull geht ins Ausland. Die Moral des Stückes trägt Mirabell vor:

„From hence let those be warn'd, who mean to wed;
Lest mutual Falsehood stain the Bridal-Bed:
For each Deceiver to his Cost may find,
That Marriage-Frauds too oft are paid in kind."

Die Lösung ist äußerst compliciert; und wenn der Dichter nicht im letzten Momente das Schriftstück producieren könnte, wäre die Gegen-Intrigue siegreich gewesen. Das ist keine Lösung aus sich selbst heraus. Die geringe Beachtung, die der Dichter der Handlung geschenkt hat, hat sich hier bitter gerächt, er verliert deren Fäden. Auch sonst bietet der Act nichts Bemerkenswertes.

Epilog.

Der Epilog, den Mrs. Bracegirdle vortrug, ist von einer trüben Stimmung durchzogen. Dieses Lustspiel wird in Stücke gerissen werden, doch wer könnte allen gefallen? Manche Kritiker kommen schon mit der Absicht ins Theater zu tadeln, professionsmäßige Tadler sind ferner alle schlechten Dichter, deren es wahrlich nicht wenige gibt. Wieder andere setzen es sich in den Kopf, in den einzelnen Charakteren bestimmte Persönlichkeiten wiederzuerkennen, obwohl der Dichter wie der Maler nicht einzelne Gestalten copieren, sondern von jeder einen Zug nehmen und alle diese Züge zu einem Gesammtbilde vereinigen muss.

Schlussbetrachtung.

Diesmal können wir uns sehr kurz fassen, da alles Wichtige bereits bei der Analyse des Stückes hervorgehoben worden ist. Der Mangel an Handlung, besonders im ersten, zweiten und vierten Acte, die Wahl der Handlung, welche als solche in ihren Verwicklungen keineswegs befriedigt, und bei welcher eine leidliche Katastrophe nur durch einen „deus ex machina" möglich ist, die Rücksicht auf Colliers Schrift in der decenteren äußeren Form, ohne dass aber der moralische Kern des Stückes ein besserer wäre, die vom Dichter glänzend gelöste Aufgabe, eine Sittenkomödie zu schreiben, die reiche Fülle des Gebotenen, die treffliche Charakteristik und die meist glänzende und witzsprühende

Sprache sind für das Stück besonders charakteristisch. Trotz der Bemühungen von Bennewitz und trotz seiner weitspurigen Betrachtungen über die Beziehungen des Stückes zu allen möglichen Molière'schen, besonders zu „George Dandin“ wahrt der Dichter hier die vollste Originalität. Es ist aber keineswegs, wie Congreve geglaubt hat, sein bestes Stück, als solches muss „Love for Love“ bezeichnet werden.

Congreves Bedeutung und Stellung als Lustspieldichter.

Es ist eine in der englischen Literaturgeschichte nicht gar häufig zu verzeichnende Erscheinung, dass man einen bedeutenden Dichter nach seinem Tode mit all seinen Werken einsargt, dass man, unfähig, seine Größe zu erkennen, über ihn zur Tagesordnung hinweggeht und höchstens hie und da in einem gelehrten Werke seinen Namen nebst einer kurzen, verdammenden Bemerkung nennt.

Congreve musste nothwendigerweise ein derartiges Schicksal erfahren. Nur ist das Einsargen bloß auf das Theater zu beziehen, da hörte man sehr bald auf, seine Stücke zu spielen, mit Ausnahme von „Love for Love“, das noch 1818 aufgeführt wurde. Gelesen wurde der Dichter noch länger, wie man aus den zahlreichen im Appendix von Gosse zusammengestellten Ausgaben der Gesammtwerke sowie der Dramen ersieht. In der „early Victorian“-Periode hörte man aber auch auf, ihn zu lesen, und er gerieth in Gefahr, ganz und gar in das Grab der Vergessenheit zu sinken. Da hat ihn Leigh Hunt durch die schon oft erwähnte Ausgabe seiner Werke im Jahre 1840 wieder seinem Volk ins Gedächtnis zurückgerufen. Aber auch seither kennt man Congreve noch immer viel zu wenig für seine Bedeutung, und das Urtheil Leigh Hunts ist gerade nicht geeignet, für ihn einzunehmen. Das romantische Drama, wie die Shakespeare'schen Lustspiele mit Recht genannt werden, hatte sich unter Karl II. fast ganz ausgelebt, man richtete

sich nach französischen Vorbildern, forderte strenge Trennung des Trauerspiels vom Lustspiel und folgte missverstandenen französischen Kunstregeln. Wenn aber auf diese Weise auch das romantische Drama allgemach verschwand, so wurde das Lustspiel darum doch keineswegs ganz französisch. Die Franzosen vermittelten nur durch ihre strengen Forderungen den Übergang von den romantischen Höhen, in welchen Shakespeare geschwebt hatte, auf den Boden des realen englischen Lebens. Es ist das englische Volk, seine Charaktere und seine Lebensführung, seine Sitten und Gebräuche, welche das Lustspiel zu schildern vorhatte, wenn es auch Franzosen und Spanier nachahmte. „Die alte volksthümliche Überlieferung der Form ist nicht gewaltsam durchbrochen oder aufgehoben“ (Hettner, S. 106). Was den Restaurations- und Orangedichtern fehlte, was in ihren Lustspielen nicht zu finden ist, das ist das freie Walten einer reich quellenden Phantasie, ferner der Humor in dem schon früher erklärten Sinne; es fehlte ihnen der hohe sittliche Standpunkt, der nicht nur bei Shakespeare, sondern auch bei Molière den Humor bedingt. Congreve war in diesen beiden Punkten ein Kind seiner Zeit. Es ist also richtig, dass die Kraft seiner Muse nicht in „verwundernswerter Originalität“ liegt (Bennewitz), es ist weiter richtig, dass das Fehlen einer sittlichen Grundanschauung für ihn besonders deshalb so verhängnisvoll wurde, weil es den befreienden Humor, der dem Lustspiele nicht fehlen darf, a priori ausschloss. Damit hat Congreve das Recht verwirkt, neben Shakespeare und Molière gestellt zu werden. Wenn er aber auch Shakespeare nicht erreicht hat, so ist er doch nächst diesem Englands größter Lustspieldichter. Auf Etherege und Wycherley folgt Congreve. Hatte ersterer die Eleganz des Franzosen zu erreichen gestrebt, hatte letzterer demselben in Bezug auf Kraft und Stärke, Charakteristik und Beobachtung nachgeeifert, so vereinigte Congreve die Vorzüge beider in sich. Was niemand ihm hat absprechen können, das ist die bisher unerreichte Form seines Dialogs. Seine Diction ist so klar und treffend, er wählt seine Phrasen so glücklich, seine Rede fließt so leicht und natürlich in ihrer vollendeten Anmuth dahin, sie ist so blendend durch den sprühenden Witz, dass Hazlitt mit Recht

sagt: „His comedies are a singular treat to those who have cultivated a taste for the niceties of English style: there is a peculiar flavour in the very words, which is to be found in hardly any other writer.“ Dabei muss dem häufig erhobenen Vorwurfe entgegengetreten werden, dass die Personen alle zu gelehrt und zu geistreich sprechen ohne besondere Rücksicht auf ihren Charakter. „Schon seine Zeitgenossen machten ihm den Vorwurf, dass er zu viel Witz habe; Horace Walpole antwortet darauf sehr treffend, es sei ein Jammer, dass kein anderer komischer Dichter in denselben Fehler verfallen sei,“ sagt Hettner, S. 118. Die genaue Prüfung aller seiner Lustspiele führt zur Überzeugung, dass er stets auf die Charaktere Rücksicht genommen und äußerst selten weise Mäßigung und Zurückhaltung aufgegeben hat. Wenn Gosse, S. 184, sagt: „Jeder Bewunderer Congreves hat doch empfunden, dass dieser glänzende Stil und dieses Sprühfeuer von Witz auf die Dauer ermüdend wirken“, so liegt die Schuld daran nicht an dem Dichter, sondern an der Art der Conversation, welche damals in jenen Kreisen üblich war, deren Leben und Treiben er schilderte. Auch bei Molière ist uns die Art der Conversation fremdartig. Dass damit nur der Mangel an schöpferischer Phantasie und an wahrem Gefühl verdeckt werden soll, wie Gosse sagt, ist in dieser Form gewiss unrichtig. Phantasie in dem Maße, wie sie Shakespeare eigen ist, fehle unserem Dichter wie überhaupt allen Dichtern jener Zeit; auch von wahrem Gefühl spürt man nicht viel in ihren Werken. Aber Congreve hat diesen Mangel sicherlich nicht tief, wenn überhaupt, empfunden und hatte demnach auch nicht die Absicht, durch die sorgfältige Mosaikarbeit seines Stiles denselben zu verdecken. Das Eigenthümliche seiner Begabung hat er wenigstens insoweit alsbald erkannt, dass er sich auf das reale, ihn umgebende Leben beschränkte. An feiner Beobachtungsgabe fehlte es ihm nicht, auch nicht an der Kraft, was er geschaut, in anschaulichen Bildern zusammenzufassen. Da hätte er haltmachen sollen. Diese seine Kräfte wiesen ihn ganz besonders auf die Sittenkomödie hin. Wenn er denselben freies Spiel gelassen hätte, wäre er weiter gekommen. Da mengten sich aber ein gewisser speculativer Hang und die Theorien der Franzosen

hinein; er hörte, das Charakter-Lustspiel sei das einzig berechtigte, und schrieb ein in Bezug auf die Haupthandlung verfehltes Stück „The Double-Dealer“, nachdem er in jugendlicher Schaffensfreude mit dem frischen „Old Bachelor“ einen guten Wurf gethan hatte.

Dass „Love for Love“ sein bestes Stück geworden ist, hat er dem Umstande zu danken, dass er nach dem Misserfolge des „Double-Dealer“ wieder seiner eigenthümlichen Begabung folgte. Als er „The Way of the World“ schrieb, war er sich wohl schon darüber klar, dass die Sittenkomödie seine Domäne sei, hatte aber auch für diese wieder seine Regeln aufgestellt und beraubte sie so dessen, was dem Drama unentbehrlich ist, der Handlung. Auf die Satire legte er viel Gewicht. Doch wir kommen kaum zum Bewusstsein, dass irgendwo eine solche vorliege, dazu fehlt ihm eben wieder der höhere sittliche Standpunkt. Wie Congreve charakterisiert, wie trefflich er den Dialog dazu zu verwerten versteht, wie er die einzelnen Charaktere zu differenzieren weiß, wurde bei den einzelnen Dramen besprochen. Der Fortschritt ist unverkennbar. Während er im ersten Stücke einfach die alten Lustspiel-Figuren hernimmt, führt er uns später prächtige Typen aus dem Londoner Leben vor. Am schwächsten sind bei ihm die guten Charaktere. Was die Handlung betrifft, so muss man trotz mancher Unwahrscheinlichkeiten, trotz mancher zu complicierten Intriguen doch anerkennen, dass der Dichter mit großer Meisterschaft die Intriguen sich entwickeln lässt, dass sie immer fein und geistreich sind, wie die Anordnung der einzelnen Phasen der Handlung klar und übersichtlich ist (ausgenommen in dem fünften Acte), dass Congreve im Situationswitze unerreichter Meister ist und dass seine Katastrophen sich meist (mit Ausnahme des „Way of the World“) aus der Handlung selbst ergeben. Dabei weiß er den Zuhörer bis zum letzten Momente in Spannung zu erhalten und bringt oft Überraschungen. Über seine Abhängigkeit von Molière wurde schon des öfteren gesprochen. Er kann mit vollem Rechte den Namen eines Originaldichters für sich in Anspruch nehmen, er muss als der erste in der Sittenkomödie bezeichnet werden; weder von Sheridan noch von Goldsmith wurde er erreicht. Dass er nicht von der Höhe einer ge-

läuterten Moral herab das Leben betrachtete, welches er schildern wollte, dass er mitten in demselben stand und mit cynischer Nonchalance den Pinsel führte, hat er mit dem Fluche des Vergessenwerdens schwer genug gebüßt; dennoch bleibt aber das Urtheil Hettners in Kraft, mit dem wir diese Arbeit schließen wollen: „Seine Dichtungen sind so jubelnd lustig, die Intriguen sind so fein und geistreich, es ist so viel Witz in den Situationen und Charakteren, die Motivierung ist so wahr und doch meist so überraschend, der Dialog so munter und lebendig, dass Congreve in der That zu den größten Lustspieldichtern aller Zeiten gehören würde, wäre nicht auch er von der schändlichsten Sittenverderbnis befleckt.“

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.

JOHN VANBRUGHS

LEBEN UND WERKE.

VON

MAX DAMETZ

Dr. PHIL. (WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1898.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Die Dichter der Restaurationszeit haben, insofern sie von den Franzosen abhängig sind, hauptsächlich zwei Richtungen des poetischen Schaffens gepflegt: Die einen strebten, insbesondere den Gesetzen Boileaus folgend, auf den verschiedensten Gebieten der Poesie die reine Kunstform der Antike an, sie kamen der in dieser Zeit ausgebildeten Vorliebe für eine geistreiche, elegante Ausdrucksweise und glatte, möglichst correcte metrische Formen entgegen; die anderen dagegen richteten, indem sie das französische Theater Molières und seiner Nachfolger auf der englischen Bühne nachahmten, ihr ganzes Sinnen und Trachten darauf, an Witz, Komik und gewandtem Gesprächston dem fremden Vorbilde soviel als möglich gleichzukommen oder dasselbe sogar zu übertreffen, und hiebei fanden sie sich durch die seit der Rückkehr der Stuarts stark entwickelte Vergnügungssucht des Volkes nicht unbedeutend gefördert. Ein Dichter dieser letzteren Gruppe ist John Vanbrugh, über dessen Leben und Werke die vorliegende Arbeit handelt.

Er ist aber nicht allein in der englischen Literatur als ein begabter Vertreter der Lustspieldichtung bekannt, sondern sein Name glänzt auch an hervorragender Stelle in der Geschichte der englischen Baukunst.

Was nun unsere Darstellung dieser zweifachen Thätigkeit, sowie der sonstigen Lebensverhältnisse Vanbrughs anbelangt, muss vorausgeschickt werden, dass die Arbeit leider nicht in England, also ohne Benützung dortiger wohl noch vielfach ergiebiger Hilfsquellen, sowie ohne die Anschauung seiner Bauwerke geschrieben ist. Wenn gleichwohl Vanbrughs Persönlichkeit hier in dreifacher Hinsicht, und zwar:

als Dichter, als Architekt (selbstverständlich nur vom Standpunkte des Laien und lediglich mit Rücksicht auf das Historische), sowie endlich als Mensch zu charakterisieren gesucht wurde, so geschah es, weil wir hoffen, doch auf Grund des Studiums seiner Werke, sowie anderer uns zugänglicher Quellen zur besonderen Würdigung dieses hervorragenden Mannes einiges beitragen zu können.

Namentlich wurde auf eine Darstellung geachtet, die auch den Anforderungen einer fortlaufenden Biographie entsprechen sollte. Dies wurde dadurch erleichtert, dass Vanbrughs Thätigkeit als Dichter hauptsächlich in den Beginn seines öffentlichen Auftretens fällt, während seine großen Arbeiten, die er als Architekt ausführte, zum größten Theile einer späteren Zeit seines Lebens angehören. Das Wenige, was über seinen Namen, seine Abstammung, Geburt und Jugend zu sagen ist, war naturgemäß diesem Hauptttheil der Arbeit voranzustellen. Der Abschnitt „Vanbrugh als Mensch“ hat die Aufgabe, das ganze Leben Vanbrughs gleichsam noch einmal zu überblicken und zu resumieren, bei welcher Gelegenheit noch Ereignisse aus seinem Leben nachgeholt werden, die unter keinem der früheren Abschnitte untergebracht werden konnten.

An dieses Capitel schließen wir die Betrachtung von Vanbrughs Werken, welche als *A.* Original-Lustspiele, *B.* Übersetzungen und Bearbeitungen zu unterscheiden sind.

Als Schluss folgen einige Worte über die Sprache des Dichters.

Linz, im August 1897.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Capitel.

Vanbrughs Leben.

Das Leben Vanbrughs fällt in eine Zeit, welche eine großartige Entwicklung und einen gewaltigen Fortschritt des geistigen Lebens Englands auf den verschiedensten Gebieten zeigt; es ist die Zeit nach der Revolution, die Regierungsjahre Wilhelms III., der Königin Anna und des Königs Georg I. Man braucht nur auf den mächtigen Umschwung in der Verfassung hinzuweisen, der mit dem Jahre 1689 eingetreten ist, man braucht nur einige der klangvollen Namen dieser Zeit anzuführen, wie unter den Philosophen Locke und Shaftesbury, unter den Dichtern Dryden, Addison, Swift, Defoe, Steele und Pope, um sich jenes geistreiche Zeitalter, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, vor Augen zu führen.

Wenn von dieser Zeit gesprochen wird, darf auch Vanbrugh nicht unerwähnt bleiben. Von den vielen Lustspieldichtern dieser Zeit ist er unter den wenigen, deren Werke und deren Andenken der Nachwelt überliefert worden sind; zugleich mit Congreve, Farquhar und Cibber wird gewöhnlich auch Vanbrugh namhaft gemacht. Sein Verdienst um die englische Literatur liegt einerseits darin, dass er einen directen Fortschritt auf dem Gebiete des Lustspiels inauguriert hat; andererseits darin, dass er in gewisser Weise auch zur Beseitigung der Immoralität von der Bühne mit beigetragen hat.

Aber nicht allein als Dichter hat er seinen Namen und seine Werke der Nachwelt überliefert, sondern auch als Architekt; ja er nimmt in letzterer Eigenschaft eine höhere Stelle ein als in der ersteren. In den Darstellungen der englischen Baukunst finden wir seinen Namen neben einem Sir Christopher Wren und einem Inigo Jones, den bedeutendsten Architekten ihrer Zeit. Wenn man nun dazu nimmt, dass er auch als Mensch eine der interessantesten und an-

ziehendsten Erscheinungen ist, so verdient dieser Mann mit Recht eine genauere Besprechung seines Lebens und eine Würdigung seiner Werke.

Bevor zu diesem Thema übergegangen wird, ist es nothwendig, zuerst auf die vorhandenen Werke dieses Mannes, auf das, was er geleistet und der Nachwelt überliefert hat, aufmerksam zu machen. Dabei soll die in der Einleitung erwähnte Gruppierung: „Dichter, Architekt, Mensch“ beibehalten werden.

Die Werke, die er als Dichter geschaffen hat, werden in der Weise angeführt, dass gleich die einzelnen Drucke verzeichnet werden. In *Allibone's Dictionary* sind sie wie folgt angegeben:

1697	*The Relapse*	4to
„	*The Provoked Wife*	„
„	*Aesop*	„
1700	*The Pilgrim*	„
1702	*The False Friend*	„
1705	*The Confederacy*	„
1706	*The Mistake*	„
(1715)	*Country House*	12mo.

In dieser Aufzählung vermissen wir „*The Conceit*“, das niemals gedruckt, „*Squire Trelooby*“, das erst 1734 veröffentlicht wurde, und das unvollendete „*Journey to London*“, welches nach der Angabe Cibbers in der Vorrede zu seinem „*The Provoked Husband*“ zugleich mit diesem Stücke herausgegeben wurde, also im Jahre 1728. Außerdem ist uns leider die Vertheidigungsschrift Vanbrughs gegen das bekannte Buch *Collier's* „*A Short View*“, nämlich „*The Vindication of the Relapse*“, nicht erhalten.

Gesammtausgaben sind in den Jahren 1730, 1735, 1759 und 1776 erschienen; die beiden letzteren sind mit einer Einleitung über Vanbrughs Leben und Werke versehen; leider war uns aber keine dieser Ausgaben zugänglich. Die bekannteste und verbreitetste Ausgabe ist jedenfalls der große Sammelband, der von Leigh Hunt herausgegeben ist und die Lustspiele Wycherleys, Congreves, Vanbrughs und Farquhars enthält, erschienen im Jahre 1875. 1890 erschien dann nach *Poole's Index* eine Ausgabe ausgewählter Stücke

Vanbrughs unter dem Titel: *„Vanbrugh, Selection, ed. with introduction and notes" (Mermaid Series).*

Was die Denkmäler von Vanbrughs Baukunst anbelangt, so kann eine vollständige Aufzählung derselben nicht erwartet werden und ist auch für diese Arbeit weniger von Belang; doch auch von den wichtigen und größeren Bauten, zu denen er den Plan entworfen hat, wollen wir vorläufig aus praktischen Gründen nur einige anführen, während die anderen erst unter dem betreffenden Abschnitte namhaft gemacht werden. Es seien also nur genannt: Blenheim Castle bei Woodstock in Oxfordshire, erbaut als Siegesdenkmal für den Herzog von Marlborough; Castle Howard in Yorkshire, erbaut für Charles, den dritten Earl von Carlisle; einzelne Theile des Greenwich Hospitals in London und seine eigenen Wohnhäuser, eines in Whitehall und zwei in Greenwich.

Von den Aufzeichnungen, die ihn als Menschen charakterisieren, sind seine Briefe zu nennen, von denen leider nur wenige veröffentlicht sind. Die zahlreichen Briefe an die Herzogin von Marlborough, welche besonderes Interesse hätten, z. B. sind nicht veröffentlicht. Sehr schätzenswert und willkommen ist daher die Ausgabe seiner Briefe an den Herzog von Newcastle, die aus den Pelham-Manuscripten in den Nummern 3270 und 3280 des Athenaeums (Jahrgang 1890) abgedruckt sind. Außerdem hat D'Israëli einige Auszüge aus Briefen mitgetheilt in dem Aufsatze: *„Secret History of the Building of Blenheim"* in den *„Curiosities of Literature"*; diese Briefe sind an den Buchhändler Tonson gerichtet. Leigh Hunt hat ferner aus Nichols' Collection ein kurzes Gedicht Vanbrughs mitgetheilt unter dem Titel: *„To a Lady more cruel than fair"*, die einzigen lyrischen Verse, die uns von ihm, abgesehen von den lyrischen Einlagen in seinen Stücken, erhalten sind.

Außer der Kenntnis der erhaltenen Werke Vanbrughs ist noch eine Bekanntschaft mit jenen Schriften oder Aufzeichnungen nothwendig, die uns über ihn nähere Aufschlüsse geben. Hier kommen in erster Linie die Biographien, in zweiter Linie die zerstreuten Bemerkungen über Vanbrugh in Betracht.

1. Biographien: Schon im Jahre 1753 wird in den *„Lives of the Poets of Great Britain and Ireland by Mr. Cibber and other Hands“* im IV. Bande auch Vanbrugh behandelt und zwar speciell als Dichter. Die Biographie enthält wenig Thatsächliches und ist mehr oder weniger phrasenhaft, obwohl sie nicht wertlos genannt werden darf.

Wichtiger ist die kurze Lebensskizze in *Noble's History of the College of Arms* vom Jahre 1805, da sie jedenfalls auf schriftlichen Urkunden beruht. Am besten ist die im Jahre 1831 erschienene Biographie des Architekten Vanbrugh in *Cunningham's „Lives of the most Eminent British Painters, Sculptors and Architects“* (vol. IV 253). Wie aus derselben zu ersehen ist, hat Cunningham die Biographie Nobles nicht gekannt, wohl aber die Einleitung zu den Werken in der Gesammtausgabe und den Aufsatz D'Israëlis.

Außerdem findet sich in dem bereits erwähnten Sammelbande von Leigh Hunt in der Einleitung auf S. XXXVIII ff. eine zusammenfassende Darstellung von Vanbrughs Leben und Werken.

Sein Leben ist dann ferner aufgenommen in den großen Encyklopädien, namentlich in der *Encyclopaedia Britannica,* in der *Biographia Britannica* und in *Allibone's Dictionary* u. a.

2. Zerstreute Bemerkungen über Vanbrugh: Am frühesten geschieht Vanbrughs in seiner Eigenschaft als Architekt Erwähnung, nämlich in *Evelyn's Diary (Memoirs of John Evelyn, Esqu., ed. by William Bray 1827)* unter dem 31. Mai 1695.

Anspielungen auf ihn in derselben Eigenschaft zeigen uns dann zwei Gedichte Swifts aus dem Jahre 1708, ferner dessen *Journal to Stella* und die *„Verses on Blenheim“*. Der große Architekt *Colen Campbell* preist sodann in seinem Prachtwerke *„Vitruvius Britannicus“* seinen Fachcollegen und gibt uns viele Zeichnungen seiner Bauten. (Der erste Band ist 1715, der zweite 1717 erschienen.)

Über den Bau des Schlosses Blenheim allein handelt *D'Israëli* in dem bereits erwähnten Aufsatze *„Secret History of the Building of Blenheim“*.

Aber auch als Lustspieldichter findet man früh seinen Namen genannt. Gleich nach dem Erscheinen seines *„Relapse“* und *„The Provoked Wife“* spielt er die Hauptrolle in der

großartigen Schrift *Collier's „A Short View of the Immorality and Profaneness of the Stage“ 1698* und, nachdem Vanbrugh seine Vindication dieser Schrift entgegengesetzt hatte, in der Vertheidigungsschrift des unerschrockenen und unermüdlichen Geistlichen in der *„Defence of the Vindication of the Author of the Relapse“ 1699.* 1709 erscheint dann *Downes' „Roscius Anglicanus“*, worin auch manche Andeutungen über unseren Dichter zu finden sind.

Der für die Geschichte des damaligen Theaters so sehr verdiente Schauspieler und Dichter *Colley Cibber* gibt 1740 seine *„Apology for his own life“* heraus, und hier finden wir dann unter anderem die interessantesten Mittheilungen über die ersten Aufführungen der von Vanbrugh verfassten Stücke, sowie über die dabei beschäftigten Schauspieler u. a. m. Auch die im Jahre 1830 veröffentlichte Schrift: *„Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830, in 10 vols“* wurde in entsprechender Weise herangezogen.

Erwähnt seien ferner noch die *„Anecdotes, observations and characters of books and men collected ... by Joseph Spence“*, 2nd ed. 1858, von denen auch einige Stellen benützt werden konnten.

Die sonstigen noch zur Arbeit herangezogenen Bücher werden an dem geeigneten Orte erst namhaft gemacht werden.

Name, Abstammung, Geburt und Jugend bis zum Jahre 1695.

Die Schreibung des Namens ist eine verschiedene; die Variationen sind jedoch keine wesentlichen: *Vambrugg* in Downes' „Roscius Auglicanus“; *Vanbrug* in Nobles College of Arms, wo die Form gewiss aus alten Documenten genommen wurde, meistens aber die auch jetzt überall aufgenommene Schreibung *Vanbrugh*; so bei Cibber, Collier, Swift u. a. Leigh Hunt weist noch auf eine Form *„Vanburgh“* hin, welche in Lysons „Berkshire“ und in anderen Schriften vorkommen soll. Diese Schreibung mit umgestelltem *r* dürfte wohl eine unrichtige sein, wenn man die weitaus überwiegende Mehrheit der anderen gleichartigen Varianten dieser vereinzelt vorkommenden Abweichung entgegenhält; dazu kommt noch als die Hauptsache, dass *Vanbrugh* selbst,

wie aus den Unterschriften in seinen Briefen hervorgeht, seinen Namen in dieser Weise geschrieben hat, entweder mit oder ohne *h* am Schluss.

Angenommen nun, dass der Name Vanbrug, Vanbrugh oder Vambrugg lautete, so finden wir in der bloßen Namensform schon einen Hinweis auf die Abkunft unseres Dichters. Die erste Silbe „van" erinnert an die beliebte Namensbildung der Niederländer, welche diese Silbe nicht als Adelsprädicat, sondern zur Bezeichnung der Herkunft verwenden. Was uns schon der Name errathen lässt, wird uns auch anderweitig bestätigt. Vanbrugh selbst, welcher bei Gelegenheit der Ernennung zum Clarenceux King-at-Arms wegen Festsetzung und Bestätigung seines Wappens vor dem Earl of Suffolk in dessen Eigenschaft als Deputy Earl Marshal und vor Bindon, dem Sachverständigen, einen Bericht über seine Familie erstatten musste, brachte folgende Mittheilungen vor: „Seine Familie sei vor der Zeit der Verfolgungen durch Herzog Alba in Flandern in der Nähe von Ghent ansässig gewesen." [Nur beiläufig möchten wir erwähnen, dass der Ort Brügge (das alte Brugae) in der Nähe liegt, ein Name, mit dem vielleicht „Van Brugh" zusammenhängen mag.] Dieser Bericht lautet dann wörtlich folgendermaßen: *„That Giles Vanbrug quitting his native country for the enjoyment of the reformed religion, retired to England, and having been bred a merchant, settled as such in London, in the parish of St. Stephen, Walbrook, where he continued until his death, in 1646, and having purchased a vault in the church was buried in it. This Giles bore his ancestrial arms and crest, but had made no entry of them in the College of Arms."* Diesem Berichte wurde, wie es dann weiter heißt, nicht vollkommen Glauben geschenkt; doch wir bezweifeln diese Aussagen keineswegs; denn wir werden sehen, dass Vanbrugh in dem Wappencollegium viele Feinde hatte, die ihm nur aus Neid und Scheelsucht diese Ehrenstelle missgönnten und die auch vor der Beschuldigung einer falschen Aussage nicht zurückscheuten. Übrigens hat ja der ganze Bericht gar nichts Unglaubliches an sich, und es ist ferner auch wegen anderer Umstände an der Wahrheit desselben nicht zu zweifeln: Ein Giles Vanbrugh musste m jugendlichen oder kindlichen Alter aus Flandern nach

England gekommen sein und zwar ohne Zweifel kurz vor oder bald nach der Ankunft Albas in diesem Lande, also um das Jahr 1567; er wurde dann als Kaufmann erzogen und ließ sich als solcher in London, in dem Kirchensprengel St. Stephen, Walbrook, nieder. Dieser Giles Vanbrugh starb daselbst im Jahre 1646 und, da er in der Lage war, sich in der Kirche eine Gruft verschaffen zu lassen, hatte er höchstwahrscheinlich ein größeres Vermögen erworben. Jedenfalls starb er in einem sehr hohen Alter; denn wenn wir annehmen, dass er noch als Kind von etwa 10 Jahren ausgewandert ist, so muss er wohl ein Alter von etwa 90 Jahren erreicht haben. Im weiteren Verlaufe der kurzen Aufzeichnungen in Noble's College of Arms wird dann gleich von dem Vater unseres John Vanbrugh gesprochen: „Es sei dies wieder ein Giles Vanbrugh gewesen, der dritte Sohn des bereits erwähnten Giles, und dieser habe sich in der Stadt Chester niedergelassen, woselbst er, wie vermuthet wird Zuckerbäcker gewesen ist.“ Das Geschäft seines Vaters mag wohl auf den ältesten Sohn übergegangen sein, der, wie wir glauben, auch in derselben Schrift erwähnt wird; sie spricht nämlich von einem Buche, das einem William Vanbrug, merchant, son of Giles, gewidmet ist und die Jahreszahl 1650 trägt. Es dürfte also nach dem Tode des eingewanderten Giles 1646 dessen Geschäft auf William übergegangen sein.

Über seinen Vater erfahren wir Näheres aus *Blome's Brittania*[1]), wo er als „*Gentleman*“ und „*Esquire*“ bezeichnet wird, Attribute, welche in damaliger Zeit eine andere Bedeutung als jetzt hatten; denn nur der Besitzer eines Wappens konnte diese Titel führen und zwar nur mit Zustimmung des King of Arms (sieh Wendt: England, seine Geschichte, Verfassung und staatlichen Einrichtungen 1892. S. 185). Dass nur Giles Vanbrugh in dieser Weise verzeichnet ist, wird sich wahrscheinlich daraus erklären, dass sich unser John im Jahre 1704 — sein Vater starb erst 1715 — in das heraldische Collegium aufnehmen ließ, womit sodann auch die Anerkennung des Wappens seines Vaters ausgesprochen wurde, und dieser von der Zeit an zu jenen beiden Attributen berechtigt war.

---

[1]) Nach Leigh Hunt.

Ferner wird darin erzählt, dass sowohl Giles Vanbrugh als auch einer seiner Brüder eine der fünf Töchter des *Sir Dudley Carleton of Imbercourt in Surrey* heiratete, dass Giles die jüngste von ihnen zur Frau nahm und dieser die Stelle des Comptroller of the Treasury erlangte. Ob er diese öffentliche Stelle durch die Protection erhielt, die er sich durch diese Heirat erworben haben mochte oder ob er sie seinen eigenen Talenten und Kenntnissen zu verdanken hatte, ist wohl nicht zu entscheiden.

Nehmen wir aber das erstere an, so müsste die Protection nach unserer Ansicht von einer anderen Seite ausgegangen sein, als Leigh Hunt behauptet; er sagt nämlich, dass Giles' Schwiegervater der Neffe des berühmten und einflussreichen Staatsmannes und Diplomaten Sir Dudley Carleton, Viscount Dorchester gewesen sei. Es ist uns nicht bekannt, auf welche Autorität diese Bemerkung gestützt ist, aber wir sind der Meinung, dass es sich hier nicht um eine Tochter des Neffen, sondern um die des Lord Dorchester selbst handle. Wir stützen uns dabei auf die Angaben im *„Dictionary of National Biography“* und heben folgende Punkte hervor:

1. Wird unter der Überschrift „Sir Dudley Carleton“ nur ein einziger dieses Namens behandelt, nämlich der nachmalige Viscount Dorchester, der große Staatsmann, welcher einige Zeit Minister war und 1632 gestorben ist.

2. Heiratete dieser in zweiter Ehe eine Witwe, welche ihm fünf Kinder (Mädchen) in die Ehe brachte; von der ersten Frau hatte er keine Kinder.

3. War diese Witwe die Frau des ersten Lord Bayning, der später auch den Namen Lord Townshend führte, und ein Nachkomme dieses Lord stand zu unserem Vanbrugh in freundschaftlicher Beziehung. Man kann sich demnach ganz gut vorstellen, dass die zweite Frau des Lord Dorchester, welche nach zweijähriger Ehe wieder Witwe geworden war und fünf Töchter hatte, für die reichlich gesorgt war, zwei von diesen in die reiche Kaufmannsfamilie Vanbrugh hinüberheiraten ließ.

In dem kurzen Memoir, das in den Gesammtausgaben von 1759 und 1776 enthalten ist, wird, wie aus Cunninghams Biographie zu entnehmen ist, erzählt, dass Giles Vanbrugh, der Vater Johns, als Comptroller of the Treasury dort

wohnte, wo sein Vater so lange gelebt hatte, nämlich in Walbrook. Die Familie Vanbrugh war also zum größten Theile in London ansässig.

Über das Geburtsjahr Vanbrughs finden wir in *Colley Cibber's „Apology"*, sowie in *Mr. Cibber's „Lives of the Poets"* keine Angaben. Erst in dem eben erwähnten *Memoir* wird als Geburtsjahr 1666 und als Geburtsort der gewöhnliche Familienwohnsitz in London angegeben.

Alle späteren Biographen haben in der Folge dieses Jahr der Geburt angenommen, auch Leigh Hunt, welcher bei seiner Liebe zu Reflexionen an diese Bemerkung den Gedanken anknüpft, dass es eine merkwürdige Fügung des Geschickes sei, wenn dasselbe Jahr, welches so viele Greuel durch Feuer und Schwert gebracht hatte, auch im Stillen für die Vergnügungen des Lebens vorgesorgt habe.

Anders verhält es sich mit dem Geburtsorte. Seit D'Israëlis Aufsatz in den *„Curiosities"* ist man geneigt, als Geburtsort die Bastille in Paris anzunehmen. Auch Leigh Hunt folgt ihm in dieser Meinung, wenigstens hält er sie für nicht ausgeschlossen. Der Zweifel kam durch einen Brief Vanbrughs an Tonson zum Vorschein, welcher von dem bedauerlichen Processe Vanbrughs mit der Herzogin von Marlborough handelt; die betreffende Stelle lautet: *„... she (the Duchess of M.) has heartily endeavoured so to destroy my small fortune as to throw me into an English Bastile, there to finish my days, as I began them in a French one."* D'Israëli verstand diesen letzten Satz wörtlich und nahm nun an, dass Vanbrugh in der französischen Bastille geboren wurde. Cunningham tritt dieser Meinung entgegen; er will diese Stelle nicht wörtlich aufgefasst wissen, sondern in der Weise, dass die erwähnte Einkerkerung zu einer Zeit erfolgte, in welcher Vanbrugh vom Knaben zum Manne heranreifte, in der er im Übergangsstadium begriffen war, sodass in gewissem Sinne für ihn das Leben erst begann. Die letztere Deutung ist gewiss die wahrscheinlichere. Übrigens, wenn wir von diesem Briefe absehen, erfahren wir auch anderweitig, dass Vanbrugh in der Jugend in Frankreich war und auf dieser Reise wegen eines scheinbaren Vergehens auf die Bastille gebracht wurde. Kann nicht diese Einschließung mit der bekannten Anspielung in jenem

Briefe in Zusammenhang gebracht werden? Oder sollen wir zwei Internierungen in dem französischen Gefängnis annehmen, eine zur Zeit seiner Geburt und eine in seiner Jugend? Ersteres ist kaum anzunehmen, auch deshalb nicht, weil man sich nicht denken kann, was Giles Vanbrugh, der Zuckerbäcker (denn damals 1666 dürfte er kaum schon Comptroller of the Treasury gewesen sein) mit Weib und Kind — unser John ist der zweite Sohn — in Frankreich zu thun gehabt hätte. Kurz, lassen wir es, solange nicht triftigere Beweisgründe als der erwähnte Brief angegeben werden, gelten: Vanbrugh ist 1666 zu London im Kirchensprengel St. Stephens geboren.

Über seine Jugendzeit wissen wir fast gar nichts Positives. Alles, was von den Biographen mitgetheilt wird, ist Vermuthung. Nur zwei Thatsachen sind als sicher anzunehmen, 1. dass er eine Zeit hindurch in Frankreich lebte und, wie erwähnt, sich in der Bastille in Haft befand und 2. dass er den ersten Schritt in das öffentliche Leben als „*Ensign*" in der Armee machte.

Es ist schon im voraus anzunehmen, dass unser Dichter, welcher nach Cibber eine sehr freie Erziehung genossen hatte, der Gewohnheit der Zeit gemäß, im frühen Alter nach Frankreich geschickt wurde. Colen Campbell spricht von dieser Sitte in der Einleitung zu „*Vitravius Britannicus*", indem er sie als eine irrthümliche Art der modernen Erziehung hinstellt; er sagt, „man unternehme in England häufig Reisen in einem Alter, welches eher geeignet ist, sich durch die Unkenntnis und Parteilichkeit anderer täuschen zu lassen als selbst über das Verdienst der Dinge mit der Kraft der Vernunft zu urtheilen".

Wir können diese Annahme der Continentreise aus seinen eigenen Schriften stützen. Vanbrugh verräth nicht allein eine genaue Kenntnis der französischen Sprache durch die meisterhaften Übersetzungen französischer Lustspiele, sondern geradezu eine große Gewandtheit im Gebrauche der französischen Conversationssprache — er hat nämlich in einem seiner Stücke in „*The Provoked Wife*" eine Französin in ihrer Sprache redend eingeführt; wenn man diese Scenen liest, muss man zu der Überzeugung kommen, dass Vanbrugh die französische Sprache beinahe wie seine Muttersprache

beherrscht hat, ein Umstand, der uns wieder den Gedanken aufdrängt, er habe in Frankreich selbst diese Sprache erlernt.

Noch etwas ließe sich anführen. Er baute sich in „Vanbrug Fields" ein Haus, welches er „Bastile House" nannte. Sollte das nicht in Erinnerung an die Einkerkerung in der Jugend geschehen sein, oder etwa deshalb, weil er zufällig in der Bastille geboren wurde? Jugenderinnerungen sind bekanntlich die stärksten, und speciell eine so gewaltsame Behandlung im zarten Alter bleibt immer mit großer Lebhaftigkeit im Geiste haften; wir glauben sogar, dass noch eine Stelle eines Briefes, der schon gegen Ende seines Lebens geschrieben ist, auf dieses Ereignis anspielt: Er schreibt an seinen intimen Freund, den Brigadier William Watkins, am 28. August 1721 unter anderem über einen Architekten, dem er in ironischer Weise die Fähigkeit abspricht, eine hervorragende Stelle im Board of the Works einzunehmen, und fährt fort: *„What wou'd Mons. Colbert in France have given for such a man? I don't speak as to his architecture alone, but the aids he cou'd have given him, in almost all his brave designs for the police (Athenæum Nr. 3280).* Es ist möglich, dass er auch hier bei Erwähnung der polizeilichen Bestrebungen des Ministers Colbert an seine eigene Behandlung unter dessen Régime dachte. Der Minister Colbert starb 1683, und, wenn Vanbrugh im Alter von 15 Jahren ungefähr dorthin kam, so wäre dies der Zeit nach ganz gut möglich.

Nach diesen Erwägungen werden wir nun folgende Erzählung, die immer ohne Grund als Legende hingestellt wurde, für vollkommen glaubwürdig finden. Die Geschichte wird zuerst von Noble in der kurzen Biographie erzählt, erst D'Israëli spricht von ihr wie von einer Legende. Es wird erzählt, Vanbrugh sei in die Bastille gebracht worden, der Spionage verdächtig, weil man ihn eines Tages aufgriff, als er sich aus Fachinteresse die Anlage einer französischen Festung aufzeichnete.

Heimgekehrt, trat er in die Armee ein. Dies findet seine Bestätigung darin, dass Downes in seinem „Roscius Anglicanus" bei Erwähnung Vanbrughs immer das Wort „*Captain*" voransetzt.

Mehr wissen wir über seine Jugend nicht. Er war frei erzogen worden, hatte sogar die obligate Bildungsreise nach Frankreich gemacht und war dann jedenfalls nach der Heimkehr in die Armee eingetreten, wo er sich bald hervorgethan zu haben scheint.

Vanbrugh als Dichter.

In der Winter-Saison 1696/97 brachte das Drury-Lane-Theater zwei, das Lincoln's Inn-Fields-Theater ein Stück Vanbrughs als Novitäten auf die Bühne: das erstere *„The Relapse, or Virtue in Danger"* und *„Aesop"*, das letztere *„The Provoked Wife"*.

Unser Dichter tritt also in die Öffentlichkeit, indem er in einem Alter von 30 Jahren zu gleicher Zeit mit drei Stücken hervortritt.

Es ist bekannt, dass das Erstlingswerk Congreves, des berühmtesten unter den Lustspieldichtern dieser Zeit, der 1672 geboren war, jedenfalls schon 1693 auf die Bühne gebracht und nach der Aussage des Dichters selbst sogar schon einige Jahre früher geschrieben wurde. Congreve stand in einem Alter von 21 Jahren bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit. Er hatte mit einem Stück begonnen, das ihm die Bewunderung Drydens, Southerns und Mainwarings und die Gunst und Unterstützung des Lord Halifax, des englischen Mäcenas, einbrachte; und, rasch emporsteigend auf der Leiter des Ruhmes, hatte er schon im Jahre 1700 die höchsten Stufen erklommen und eine Höhe erreicht, auf die ihm nur wenige mehr folgen konnten, auf der ihn das große Publicum nicht mehr verstand; sein letztes Stück, das großartige *„The Way of the World"* ist aus Mangel an Verständnis kühl aufgenommen worden; im Alter von 28 Jahren bereits zog sich Congreve verdrossen und verbittert über die Verständnislosigkeit seines Publicums von der dichterischen Thätigkeit für immer zurück.

Wie erklärt es sich nun, dass Vanbrugh verhältnismäßig so spät in die Öffentlichkeit trat? Die Antwort ist jedenfalls die, dass er nicht von vornherein darauf ausgieng, Stücke für das große Publicum zu schreiben, sondern dass er nur zu seinem eigenen Vergnügen einige Scenen zu Papier brachte,

welche er, wenn vielleicht eine sehr günstige Gelegenheit sich zeigte, aber erst dann und nur dann einem Theater übergeben wollte. Ein Experiment mit dem Theaterpublicum der damaligen Zeit zu versuchen, wagte er nicht; denn wehe demjenigen, der ein schlechtes Stück vorführte! Cibber erzählt in seiner „Apology", dass einem Dichter, der keinen Erfolg hat, nicht mehr Gnade erwiesen werde als einem notorischen Betrüger am Pranger. Jeder Narr, sagt er, wird ein Schöngeist (wit) und will den Dichter verspotten. *„They come now to a play like hounds to a carcass, and are all in a full cry, sometimes for an hour together, before the curtain rises to throw it amongst them."* Einer solchen Möglichkeit wollte sich Vanbrugh, der immer über einen gewissen inneren Stolz verfügte, nicht aussetzen. Seine dichterischen Versuche mögen vielleicht ebenso bald begonnen worden sein wie die Congreves; denn, wie D'Israëli erzählt, hat er zur Zeit seiner Haft in der Bastille die Freilassung nur durch seine Geschicklichkeit im Aufsetzen komischer Scenen erlangt. Unbekümmert um Dichterruhm mag er aber seine Manuscripte beiseite gelegt haben; er sah ja sein Fach wahrlich nicht schlecht vertreten, gab es doch damals eine erhebliche Anzahl von Lustspieldichtern höheren und niederen Ranges. Nach seiner Rückkehr aus Frankreich trieb ihn nicht die Sehnsucht nach Ruhm auf die Bühne, sondern er trat in das Militär ein, führte ein ungebundenes Leben und gab sich gesellschaftlichen Unterhaltungen hin. Ja es mochte sein flottes Leben schon nahe an Leichtsinn streifen, wenn Cibber von ihm sagt: *„he had a heart above his income"*, und wenn er deswegen gezwungen war, von seinem Vorgesetzten, *Sir Thomas Skipwith*, den er nur sehr wenig kannte, eine Gefälligkeit anzunehmen, die er ihm später zurückerstattete. Was das für eine Gefälligkeit war, lässt sich leicht denken, wenn man es im Zusammenhange mit dem früher Gesagten findet. Es ist wohl der Schluss nicht ferneliegend, dass er auch anderweitig Anleihen machte, wenn er sogar die Güte eines hohen Vorgesetzten in Anspruch nehmen musste. Aber sein ausgelassenes und leichtsinniges Treiben währte nicht allzulange, und da ihn dieser Lebenswandel ins Unglück zu stürzen drohte, scheint er eine rasche Umkehr und Bes-

serung beschlossen und auch durchgeführt zu haben. Denn um diese Zeit war es, wie später gezeigt werden soll, wo er seine architektonischen Kenntnisse ausnützte, und um diese Zeit war es auch, wo er seine dichterischen Versuche wieder hervorholte, nicht mehr bloß zur Unterhaltung, sondern schon darauf bedacht, sie auf die Bühne zu bringen. Vanbrugh besuchte gewiss von nun an das Theater und schloss sich auch wahrscheinlich durch Vermittlung seines hochgestellten Gönners Sir Thomas Skipwith, der mittlerweile ein Antheilpatent an dem Drury-Lane-Theater erhalten hatte, an die Schauspieler an.

Es fragt sich daher: Wie stand es in damaliger Zeit mit dem Theater und wie mit den Schauspielern? Bekanntlich waren während der Republik Cromwells sämmtliche Theater geschlossen worden und nur in verstohlener Weise hatten Unterhaltungen stattgefunden. Im Jahre 1660 wurden die Theater wieder eröffnet, und von dieser Zeit an bis 1684 gab es zwei Theatergesellschaften in London, die des Herzogs und die des Königs. In diesem Jahre vereinigten sich beide zu einer einzigen Gesellschaft. Dieses Theater, welches damals in London überhaupt das einzige war, erreichte eine ungeahnte Höhe. Cibber spricht von dreizehn Schauspielern in dieser Zeit, die alle in gleicher Weise in ihrem Berufe ausgezeichnet waren. Diese Glanzperiode des englischen Theaters dauerte bis zum Jahre 1695. Mit demselben trat wieder eine plötzliche Änderung ein. Downes, welcher in der Einleitung zu seinem „Roscius Anglicanus“ angibt, den Proben und Aufführungen der Stücke beigewohnt und mit den Dichtern und Schauspielern in persönlichem Verkehr gestanden zu haben, so dass er im Stande sei, die Wahrheit zu berichten, erzählt in dieser Schrift (S. 43), dass ein Streit ausgebrochen sei zwischen den vereinigten Patentinhabern und den bedeutendsten Schauspielern, namentlich Betterton, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry. Diese beklagten sich über Bedrückung von Seite ihrer Herren und wandten sich an Lord Dorset, dem damaligen Lord Chamberlain, der wirklich auch durch Verwendung von Sir Robert Howard auf die Seite der Schauspieler trat. Ihre Klagen wurden für gerechtfertigt gefunden und ihnen eine eigene, getrennte Licenz zur

Bildung einer neuen Schaubühne bewilligt. Congreve, Betterton, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry u. a. gründeten das *New Theatre in Lincoln's Inn Fields* und eröffneten das Haus am 30. April 1695 mit *Congreve's „Love for Love"*.

Nun waren die besten Kräfte aus dem alten Hause in Drury-Lane ausgezogen. Kein Wunder daher, wenn dieses mit einem Schlage die Bedeutung verlor, und sich das angesehene und eigentliche Theater-Publicum dem neuen Theater zuwandte, wo man Namen von gutem Klange hören konnte, wie Congreve unter den Dichtern, Betterton unter den Schauspielern.

Es stand sehr schlecht mit dem alten Theater; es hatte keine erprobten Schauspieler sondern nur Anfänger in der Kunst und auch kein Publicum. Die Schauspieler, welche zurückgeblieben waren, hatten bis jetzt nur unbedeutende Rollen gespielt, sie waren sozusagen nur Lehrlinge gewesen; mit einem Schlage nun sollten sie größere Rollen übernehmen. Den *„Patentees"* aber war es hauptsächlich um das Publicum zu thun, und sie sannen auf Mittel, die aristokratischen Kreise wieder in ihr Theater zu locken. Es war bis jetzt Brauch gewesen, die Dienerschaft der einzelnen Herrschaften während des letzten Actes in die Gallerie gehen zu lassen; nun gestattete man ihnen freien Eintritt zu dem ganzen Stück. Dadurch, hoffte man, würden die Diener veranlasst, bei ihren Herrschaften für das Theater ein gutes Wort zu reden und auch mit dem Beifall nicht zu kargen, so oft der Vorhang fiel. Neben diesem Mittel ergriff man noch ein anderes. Man ließ viele gewöhnliche Leute und unreife Bürschchen vornehmer Häuser *(unlicked cubs of condition)* auf die Bühne gehen, für oder manchmal auch ohne Geld. Wenn wir uns also das Publicum im Drury-Lane-Theater vergegenwärtigen, so haben wir eine sehr gut besuchte Gallerie, nur schwach oder gar nicht besetzte Logen *(side- and front-boxes)* und ein Parterre, angefüllt von Kritikern, Dichtern und Dichterlingen, Schöngeistern, kurz von der Intelligenz; im Hause zerstreut dann die zweifelhaften und manchmal nicht mehr zweifelhaften Gestalten aus der Damenwelt mit ihren *„vizard masks"*.

Unter solchen Verhältnissen waren natürlich die Einnahmen so schwach, dass die Schauspieler nicht gehörig

gezahlt werden konnten; aber sie ließen den Muth nicht sinken, ja einige legten große Ausdauer und regen Fleiß an den Tag. Da ist namentlich Colley Cibber zu nennen, dessen hauptsächliches Talent war, Charaktere darzustellen nach der Art des Sir Fondlewife in *Congreve's „Old Bachelor"*, komische Figuren, die sich sowohl durch ihre Handlungsweise im Gange des Stückes lächerlich machen als auch durch ihr geckenhaftes Äußere und Gebaren beim Zuschauer Lachen erregen, meistens Leute vornehmeren Standes mit dem Prädicat „Sir" oder gar „Lord". So spielte er auch den Lord Touchwood in *Congreve's „Double Dealer"*. Da es nach Cibbers Angabe nicht viele Stücke mit solchen Charakteren gab und die Noth ihn zwang, seiner Familie Geld nach Hause zu bringen, so setzte er sich selbst hin und schrieb ein Stück mit einem solchen Helden, nämlich *„Sir Novelty Fashion, or Love's Last Shift, or The Forl in Fashion"*.

Das Stück hatte wohl keinen ungetheilten, aber doch einen nicht geringen Erfolg. Southern und Dorset priesen es sogar über alle Maßen. So viel ist aber gewiss: Die Schauspieler entledigten sich bei der ersten Aufführung im Jahre 1696 ihrer Aufgabe besser als man erwartet hatte; Cibber besonders erntete reichen Beifall nicht nur als Dichter, sondern auch als Darsteller der Titelrolle. Auch an Verbruggen, Johnson, Pinkethman und an den Damen Mrs. Cibber, Mrs. Kent zeigte das Theater strebsame und bildungsfähige Darsteller. Vanbrugh beachtete dies wohl. Er sah, dass das Theater doch etwas ausrichten könne, wenn es passende Stücke zu geben hätte; ferner fand er in dem Stoff selbst eine Anregung und in gewisser Weise vielleicht eine Ähnlichkeit mit etwa schon vorhandenen Skizzen, die er seinerzeit in den Mußestunden entworfen hatte. Er glaubte daher eine günstige Gelegenheit gekommen, seinem Gönner und Antheilhaber am Theater jetzt an die Hand gehen zu können. Cibber berichtet uns, dass Vanbrugh nach drei Monaten ein Stück fertig hatte, das zu seiner großen Freude eine Fortsetzung des seinigen war, nämlich „The Relapse, or Virtue in Danger". Es ist nicht hier der Ort, die Übereinstimmungen und den Zusammenhang zwischen beiden Stücken festzusetzen, aber das eine sei erwähnt, dass in dem „Relapse", welches aus zwei

Handlungen besteht, eine Handlung hervortritt, die nicht eine Fortsetzung des Cibber'schen Stückes ist, sondern eine freie Erfindung unseres Dichters.

Weil die Saison 1695/96 schon zu weit vorgeschritten war, so wurde die Aufführung bis zur nächsten verschoben, und im Herbst 1696 gieng Vanbrughs „Relapse“ zum erstenmale über die Bretter. Miss Cross, ein junges neuengagiertes Mädchen, sprach den Prolog: Sie wendet sich an die Damen und stellt den Dichter als einen Schriftsteller hin, der nicht erwerbsmäßig aus Mangel an Geld schreibt, sondern, wie der Dichter sie scherzweise sagen lässt *„for want of wit“*, was ins Ernste übersetzt jedenfalls heißen soll „zum bloßen Zeitvertreib“; es sei nicht zu wundern, fährt sie fort, wenn die Dichtung eine Missgeburt sei, denn der Dichter sei erst sechs Wochen mit den Musen vereinigt; gleichwohl habe er aber ein solches Thema gewählt, dass, wenn der Witz noch so gering sei, wenigstens ein Schimmer von Geist darin zu finden sein werde, nämlich das Thema eines „beau“. Nun wendet sie sich an die „beaux“ und verbietet ihnen das Stück anzugreifen: Sie hätten eine andere Aufgabe; die Natur habe sie für nichts erschaffen als für ihre Dirne.

Wenn man diesen Prolog mit Aufmerksamkeit liest, so sieht man schon hier, worauf es Vanbrugh bei seinen dichterischen Bestrebungen ankommt. Er stellt die Stutzer den Damen gegenüber, mit der Absicht, diesen zu zeigen, wie verabscheuungswürdig es sei, die Gesellschaft jener zu suchen, welche sich immer nur im Kreise liederlicher Dirnen bewegten. Es liegt zwischen den Zeilen eine Mahnung an die Frauen: „Verkehret nicht mit Leuten, die eurer nicht würdig sind“.

Es folgte dann das Stück selbst, voll Bewegung und voll Leben, allerdings ziemlich lang, aber nicht langweilig. Die Zuschauer sahen einen „beau“ auf der Bühne, wie sie noch nie gesehen hatten, weder im Leben noch auf dem Theater; es mochte der eine oder der andere diesem nahegekommen sein, vielleicht mancher wirkliche Lord mochte in diesem oder jenem Falle gerade so gesprochen und gerade so gehandelt haben; aber alles zusammengenommen, stellt sich dieser Lord Foppington als ein Unicum dar, als die

höchste Vollendung eines Stutzers in seiner Art. Cibber hatte in seinem Stücke einen Sir Novelty Fashion gegeben, wie er ihn durch die Tradition der Bühne her kannte, der nicht viel vom wirklichen Leben an sich hatte, vielleicht außer der Kleidung gar nichts. Aber Vanbrugh adelt diesen Sir zum Lord und macht aus einer mechanischen Bühnenfigur eine Gestalt mit Fleisch und Blut, wie sie leibt und lebt. Aber noch etwas. Cibber hat in seinem „Love's Last Shift" der Tugendhaftigkeit einer Frau, die von ihrem Gatten in treuloser und abscheulicher Weise verlassen wurde, soviel Kraft beigemessen, dass sie im Stande ist, diesen Mann, der durch zehn Jahre hindurch ein verlottertes und ausschweifendes Leben geführt hat, wieder an sich zu fesseln und auf den Weg der Tugend nicht allein zu führen, sondern auch auf demselben festzuhalten.

Vanbrugh zeigt nun in seinem Stück — und danach ist der Titel „The Relapse" gewählt —, dass eine solche Bekehrung nicht von Dauer sein kann, dass die Tugend der Frau allerdings weiter bestehen, der Mann aber, der so lange Zeit dem Laster gehuldigt hat, nicht mit einem Schlage ein Heiliger werden kann; und er lässt ihn wieder in seine gewohnten Sünden zurückfallen. Auch da können wir wieder eine Absicht unseres Dichters erkennen, welcher nicht einen Finger breit von dem Natürlichen abgehen will: Ein lasterhafter, verlotterter Mensch, ein Mensch, der nicht den sittlichen Halt in sich hat, der nicht die wahre Liebe in seinem Herzen spürt, der ein „Loveless" ist (wie dieser Held des Stückes heißt), darf nicht in den Ehestand eintreten.

Wenn auch nicht mehr als diese zwei Punkte hervorgehoben werden, so lässt sich doch schon der ungeheure Erfolg des Stückes begreifen. Es war 1. die Lieblingsfigur der damaligen Bühne von dem damals besten Schauspieler in diesem Fache in ihrer Vollendung vorgeführt worden; es war 2. der Stoff durch die Anknüpfung an einen bekannten und durch die originelle, wir möchten sagen, ungenierte Fortführung desselben ein interessanter geworden. Man mochte über die moralische Beschaffenheit der Fortsetzung denken, wie man wollte, aber albern und unsinnig oder gar langweilig wird sie niemand gefunden haben.

Wie mussten aber die Zuschauer überrascht sein, wenn sich am Schlusse des Stückes der Vorhang erhob, und als Sprecher des Epilogs, der immer die Partei des Dichters zu ergreifen pflegte, Lord Foppington auftrat, derselbe Lord, dem im ganzen Stück so hart mitgespielt, der so sehr verlacht und zuschanden gemacht wurde! Mit großem Scharfsinn und erstaunlichem Witz lässt Vanbrugh in der denkbar ironischesten Weise den Lord zum Worte kommen und Protest erheben gegen eine so ungerechte und unverdiente Behandlung von Seite eines Dichters; er lässt ihn seine Revanche finden, indem er ihm ungefähr folgende Worte in den Mund legt: „Ein Dichter, der gegen einen solchen Stand ankämpft und ihn verspottet, wie die Lords sind, verdient eine gewaltige Züchtigung; denn er vergreift sich an den staatserhaltenden Elementen; gute Kleider hätten bis jetzt immer die Könige gestützt, nur die Lumpigen und Zerrissenen (slovens) seien Verräther gewesen. Daher dürfe man einen solchen Stand nicht verlachen und dürfe demjenigen, der sich doch dazu erkühnt, nicht einen Kern Witz lassen, vielmehr müsse man dessen Stück und ihn selbst verdammen.“ Es sprach sich also der Dichter selbst das Verdammungsurtheil über sein Erzeugnis aus.

Wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, war es nicht ein schablonenmäßig verfasstes Lustspiel, wie so viele derartige Producte, die in damaliger Zeit wie Pilze aus dem Erdboden herauswuchsen, sondern es lag etwas Neues, Sensationelles darin. Der erste Versuch in der Öffentlichkeit war unserem Dichter glänzend geglückt; das Theater hatte ein Zugstück allerersten Ranges erworben, das noch lange Jahre hindurch immer wieder aufgeführt wurde.

Die erste Vorstellung war allerdings nicht ohne Störung abgelaufen; ein unangenehmer Zwischenfall trat durch die Trunkenheit eines Bühnenmitgliedes ein. Vanbrugh selbst erzählt in der Vorrede zu dem Stück, dass ein Schauspieler, der von 6 Uhr früh bis zur Zeit der Aufführung auf die Gesundheit seiner Geliebten getrunken hatte, im berauschten Zustande auf die Bühne kam, so dass für seine Partnerin im Spiele gefürchtet wurde. Dieser Schauspieler war, wie uns Cibber in seiner „Apology“ mittheilt, Powell, der nach Bonfort die Hauptrollen übernommen hatte, jedoch

bald durch einen bedeutenderen und fleißigeren in Schatten gestellt wurde, nämlich von Wilks, der für die theatralischen Bestrebungen Farquhars von größter Wichtigkeit ist. Powell, so erzählt Cibber, war überhaupt selten nüchtern, und auch im Spiel war er immer zu erkennen als „der alte, betrunkene Powell!"

Wir haben keine Aufzeichnungen, wie viele Vorstellungen aufeinander folgten, jedenfalls aber drei; denn am dritten Abend, wie wir wissen, wurde ein neuer Prolog gesprochen und zwar von Mrs. Verbruggen, einer auch nicht unbedeutenden Schauspielerin. Im ersten Prolog hatte Vanbrugh in ausgelassener Weise Entschuldigungen vorgebracht, dass dieses Stück zu früh zur Welt gekommen sei und deshalb manche Fehler an sich habe, aber doch wegen des einfachen Themas manches Gute in sich schließen werde; und dann hatte er sich erst an die „beaux" gewendet und ihnen kurzweg alle Kritik untersagt; jetzt lässt er aber überhaupt jede Entschuldigung fallen, und sogleich mit dem ersten Satze beginnt sein Spott über diese Leute. Wiederum werden sie im Verhältnis zu den Damen vorgenommen: Es wird gezeigt, wie der Stutzer nicht im Stande ist, in dem Weibe durch seine Reden oder Handlungen irgend eine Regung der Freundschaft oder des Mitleids, des Ärgers oder der Liebe hervorzubringen, wie daher auch dieser Prolog an ihnen ohne Eindruck vorübergehen werde. Er charakterisiert sodann in höchst ironischer Weise das Vorgehen dieser Gecken bei ihren Liebeshändeln, ihr Benehmen in den Logen, wo sie alle möglichen Kunststücke und Reize zeigen und die Damen mit ihren Grimassen, ihren linkischen Bücklingen und — garstigen Gesichtern unterhalten; schließlich stellt er sie dem Publicum sogar als zweite Schauspieler vor, die zwischen jedem Acte ein „Interlude of fools" aufführen werden, welches gleichsam die Erläuterung zu dem eigentlichen Stück geben soll. Vanbrugh ist also hier um einen Schritt weiter gegangen; er erkennt sie nicht bloß nicht als Kritiker an, sondern er zieht sie gleichsam aus dem Zuschauerraum auf die Bühne; sie müssen die Erklärung und das Verständnis für das Stück liefern.

„The Relaspe" hatte unstreitig auf der Bühne gefallen,

da es, wie bereits ausgeführt wurde, eine Neuerung bedeutete. Aber die Kritiker giengen mit dem Lustspiel nicht glimpflich um; sie warfen ihm hauptsächlich zwei Fehler vor: „Bawdy und Blasphemy". Wir können von vornherein vermuthen, von welchen Ständen diese Vorwürfe erhoben wurden: Der erste hauptsächlich von den Lords, die im Stücke angegriffen wurden, den Anhängern des alten Königthums aus dem Hause Stuart, welche die Zügellosigkeit unter das Volk gebracht hatten und nun mit Schrecken und Entsetzen dieselbe wirklich unter ihnen sahen. Der zweite Vorwurf hat seinen Ursprung im Kreise der Geistlichen, die derselben Partei angehörten, jener Geistlichen, die nach Art Colliers mit zähester Anhänglichkeit an dem vertriebenen Königshause festhielten; auch sie waren in jenem Stücke scharf gegeißelt worden.

Vanbrugh trat nun diesen Angriffen vor allem als Whig entgegen und zweitens als unabhängiger Protestant, vielleicht als ein Atheist im damaligen Sinne des Wortes. In diesem Sinne ist daher seine köstliche Vorrede zu „The Relapse", in der Ausgabe des Jahres 1697 gehalten. Wie im Prolog in witziger heiterer Weise, gesteht er hier in ernster Weise ein, dass er sich der Fehler bewusst ist, die dieser „Frühgeburt" anhaften. Aber gegen die zwei genannten Angriffe, „die von einem Theile der Stadt ausgehen", will er sich vertheidigen; dies geschieht aber nur damit, dass er bekennt, er finde diese Fehler nicht heraus. Nun, diese Vertheidigung dürfen wir ihm nicht gutheißen. Es ist eben keine Vertheidigung. Er antwortet nicht so, dass er die Angreifer widerlegt, sondern damit, dass er sie in der schroffsten Weise heruntersetzt. Nur die Damen von wirklich gutem Rufe sind ihm maßgebend, und „diese", sagt er, „könnten das Buch ohneweiters neben ihr Gebetbuch legen". Aber diejenigen, welche sich einbilden, mit ihnen in gesitteter Weise zu verkehren, während sie aus jedem Ausdruck eine Zote herauszubringen suchen, diese „wohlerzogenen" Personen werde er immer zu seinen Feinden haben, da er gewiss niemals etwas so Zügelloses schreiben werde, dass er sie zufrieden stellen könnte. Er schleudert also den Vorwurf der „Bawdy" zurück auf die Angreifer. Am ärgsten aber wird den Geistlichen mitgespielt, und es

dürfte nicht uninteressant sein, diese Stelle wörtlich anzuführen: „*As for the saints (your thoroughpaced ones, I mean with screwed faces, and wry mouths) I despair of them, for they are friends to nobody. They love nothing but their altars and themselves. They have too much zeal to have any charity; they make debauches in piety, as sinners do in wine; and are so quarrelsome in their religion, as other people are in their drink: so I hope nobody will mind what they say.*“ Wiederum eine Herabsetzung bis zum Äußersten; sie sind zu schlecht, als dass man sie berücksichtigte. Nicht allein, dass er sich nicht entschuldigt, geht er noch weiter. Er hatte im Stücke einen Geistlichen auf die Bühne gebracht, der nur durch Bestechung zu dem Festhalten an der Erklärung der bereits vollzogenen Heirat gezwungen wird; nun aber, wenn jemand, wie er sagt, mit plattgetretenen Schuhen, einem kleinen Bande, fettem Haar und schmutzigem Gesicht, der mit Rücksicht auf sein höheres Alter klüger sei als er, wenn ein solcher über diese Geschichte beleidigt wäre, so wollte er öffentlich widerrufen und sagen, dass er gelogen habe, als er behauptete, die Geistlichen verließen niemals ihren Halt; „for in that little time I have lived in the world, I thank God, I have seen 'em forced to it more than once.“ Sollte aber, fährt Vanbrugh fort, ein ehrenhafter Mann der Stadt beleidigt sein, so thäte es ihm sehr leid und er hoffe, dass er von ihm so sanft als möglich zurechtgewiesen werde, wenn er bedenke, dass er keine andere Absicht hatte als zu unterhalten trotz der Frauen und trotz der Steuern.

Zum Schluss kommt er auf den bereits erzählten Zwischenfall zu sprechen, der sich bei der ersten Aufführung ereignete, und bei dieser Gelegenheit versetzt er einer bestimmten Dame einen ziemlich starken Hieb. Er sagt, bei der ersten Darstellung des „Relapse“ sei ohne sein Verschulden beinahe der Vorwurf der „Bawdy“ gerechtfertigt gewesen; freilich, meint er, wäre eine gewisse Dame *(let no one take it to herself that's handsome)* darüber sehr befriedigt gewesen; jene Dame, die sich über den unpassenden Schluss des Stückes aufgehalten hat, hätte vielleicht darin einen besseren gesehen. Es liegt eine Art boshafter Ironie in diesen Worten.

Wenn wir die ganze Vorrede überblicken, so sehen

wir also Vanbrugh nicht gewillt, sich zu vertheidigen, sondern er stellt alle jene, die sein Werk angegriffen haben, als incompetent hin, indem er ihnen selbst den Fehler zuschreibt, den der Betreffende dem Stücke beilegen will. Und alles dies geschieht mit der schärfsten und beißendsten Ironie. Nur die Damen nimmt er aus und jene ehrenhaften Männer, die wert seien, dass man ihre Freundschaft besitze und ihre Rathschläge höre. Unter den Damen aber, soviel ist gewiss, hat er eine Feindin, die jedenfalls in näherer Beziehung zu ihm stand und nicht hübsch war, der er vielleicht einige Zeit den Hof gemacht hatte, von ihr aber zurückgewiesen wurde. Es wäre dann vielleicht dieselbe, der er das einzige uns von ihm erhaltene Gedicht mit der Überschrift: „*To a Lady more cruel than fair*“ (Leigh Hunt: XX) zugewendet hat. Wann es geschrieben wurde, ist nicht festzusetzen, gewiss ist nur, dass es vor 1714 verfasst ist, in welchem Jahre er zum Ritter geschlagen wurde; denn es heißt am Schlusse nicht Sir, sondern Mr. Es wäre immerhin nicht unmöglich, dass es aus dieser Zeit des ersten Auftretens unseres Dichters stammt.

Vanbrughs Erstlingswerk hatte also Aufsehen gemacht und wird gewiss volle Häuser eingetragen haben; aber es hatte auch viel böses Blut gemacht, besonders durch die hämischen Verspottungen der Geistlichkeit und der geckenhaften Lords.

Wenn man sich auf das Theater allein beschränkt, so muss man sagen, dieses Stück hat dem im Verfalle begriffenen Theater neues Leben eingehaucht. Cibber erzählt selbst, wie er und seine Collegen wieder beliebter wurden, namentlich er selbst; die Verachtung, unter der sie lange Zeit gelitten hatten, schwand nun wieder, und in das Drury-Lane-Theater kam wieder neues Leben. Vanbrugh konnte sich somit sagen, dass er einen Theil der Schuld an Sir Thomas Skipwith abgetragen hatte.

Aber nicht allein mit diesem Stücke, sondern auch mit einem zweiten wollte er sich erkenntlich zeigen, und dieses ist „Aesop“. Die *Comedy Aesop* wurde daselbst in derselben Saison aufgeführt und zwar zeitlich noch vor „*The Provoked Wife*“, einem Stücke, das in dem anderen Theater gespielt wurde; denn in dem Prolog zu letzterem

heißt es: *„Three plays at once proclaims a face of brass, No matter what they are; that's not the case; To write three plays e'en that's to be an ass."* Diese Stelle besagt unzweifelhaft, dass zwei Stücke bereits geschrieben und auch dem Publicum bekannt waren. Cibber sagt über die Zeit der Aufführung nur, dass es um dieselbe Zeit wie „The Provoked Wife" oder nicht viel später dargestellt wurde. Es ist dies kein Beweis, aber auch kein Hindernis unserer Annahme. Cibber interessierte sich eben mehr für das Drury-Lane-Theater und kümmerte sich um die Aufführungen der anderen Bühne weniger. Wenn nun „The Relapse", woran nicht zu zweifeln ist, zuerst gegeben wurde, so ist das nächste natürlich „Aesop", und es musste in der eingangs erwähnten Saison zur Darstellung gebracht worden sein. Dazu kommt noch etwas anderes. In der Vorrede zu „Aesop" wird auf die noch nicht beendigten Friedensverhandlungen, welche zu Ryswick gepflogen wurden, angespielt, und dieser Friede wurde am 20. September 1697 abgeschlossen.

„Aesop" ist die Übersetzung und Bearbeitung von *Boursault's „Esope à la ville"*, einer sogenannten Schubladen-Komödie *(pièce à tiroir)*: eine Handlung im Hintergrunde; der Held derselben tritt aber so in den Vordergrund, dass er die wichtigste und erste Person ist; um ihn dreht sich alles, die Vertreter der verschiedensten Stände suchen ihn auf, um sich bei ihm Rath zu holen.

Wie bereits erwähnt, war es Vanbrugh um die Hebung des Theaters zu thun, welches noch junge und unerprobte Kräfte hatte. Wenn er nun ein französisches Schubladenstück überarbeitete und der Bühne übermittelte, so kam er der Leistungsfähigkeit des Theaterpersonales entgegen, welches damals aus einem bedeutenden Schauspieler, der alle anderen überragte, und einer großen Zahl weniger guter, unerfahrener Bühnenkräfte bestand; es konnte sich demnach jeder in dem Stück eine kleine Rolle wählen, die ihm in Anbetracht der Kürze nicht viel Schwierigkeiten machte; ferner hatte Cibber selbst aus mehrfachen Gründen die Eignung zur Darstellung der Titelrolle: 1. War er der beste Schauspieler im Theater: er konnte daher die Hauptrolle übernehmen; 2. in Bezug auf seine Gestalt und sein Äußeres war er für die Rolle des

moralisierenden und predigenden „Aesop“ wie geschaffen; er sagt in seiner „Apology“ (S. 148) von sich, dass er nicht allein eine magere und nicht wohlgestaltete Erscheinung war (allerdings setzt er hinzu *„tho' then not ill made“*), sondern auch einen dunklen, blassen Teint hatte.

Es drängt sich nun die Frage auf, warum Vanbrugh gerade dieses Stück wählte, von dem er im Prolog sagt, es sei *„barren of all the graces of the stage, barren of all that entertains this age“*, da nichts darin enthalten sei, was dem Zuschauer gefalle, sondern nur ermüdende Belehrungen. Die Antwort auf diese Frage dürfte in der Vorrede zu „Aesop“ zu lesen sein. Er erzählt dort, dass das Original, als es vor sechs Jahren in Paris aufgeführt wurde, anfangs nicht besonders gefiel, aber allmählich die Zuhörer so sehr fesselte, dass sie in immer größeren Scharen herbeikamen. Vanbrugh erwartete zwar wegen der nationalen Verschiedenheit der beiden Völker, nicht denselben Erfolg in England *(Their country abounds in cork, ours in lead)*, doch mochte ihn die begeisterte Aufnahme, die das Stück in Paris gefunden hatte, zur Ausführung der Arbeit veranlasst haben. Die Rücksicht auf die bestehenden Theaterverhältnisse und die Hoffnung auf einen ähnlichen Erfolg wie in Paris haben ihn also geleitet. Aber nach *Cibber's „Lives“* wurde das Stück nur kühl aufgenommen und nur acht- oder neunmal nacheinander gespielt; gleichwohl blieb es, wie aus *„Some Account“* hervorgeht, lange Zeit ein ständiges Repertoirestück des Drury-Lane-Theaters.

Mit *„The Relapse“* und *„Aesop“* nun hatte Vanbrugh seine dichterische Laufbahn auf dem Drury-Lane-Theater begonnen, um Sir Thomas Skipwith für eine Gefälligkeit eine Gegengefälligkeit zu erweisen.

In derselben Saison kurz nach „Aesop“ wurde, wie bereits erwähnt, in Lincoln's Inn Fields „The Provoked Wife“ gegeben. Wie Vanbrugh im Drury-Lane-Theater Rücksicht auf die Schauspieler genommen hatte, so auch hier. Allerdings war es hier nicht so sehr nothwendig; denn die Schauspieler dieser Bühne waren alle erprobt und tüchtig; wir erinnern an Betterton, die bekannte Bühnengröße dieser Zeit, an Mrs. Bracegirdle, den Liebling der Bühne, und Mrs. Barry, ferner spielten in dem Stück noch

Mrs. Bowman, die Tochter eines Freundes Bettertons, welche dieser in seinem Hause erziehen ließ, und die nach Curll eine sehr hübsche Erscheinung war. Verbruggen war jedenfalls von dem Drury-Lane-Theater in das Lincoln's Inn Fields Theater übergetreten; denn seinen Namen haben wir auch unter den Personen des „Relapse" und „Aesop" gefunden. Es war dies nicht unmöglich. Es existierte wohl ein Erlass des Lord Chamberlain seit der Mitte der Regierungszeit Wilhelms, dass kein Schauspieler irgendwelcher Truppe von einem Haus zu dem andern übertreten dürfe ohne Entlassung oder Erlaubnis des Lord Chamberlain; diese Verordnung aber wurde, wie Cibber erzählt, in einseitiger Weise behandelt, indem nämlich nur diejenigen Schauspieler bestraft wurden, welche von Lincoln's Inn Fields in das königliche Theater übergiengen, diejenigen hingegen, welche letzteres verließen und in das erstere eintraten, leer ausgiengen. Dies erklärte sich daraus, dass das neue Theater in Lincoln's Inn Fields unter dem Schutze einflussreicher Männer, wie des Lord Halifax und anderer Lords stand, kurz von der herrschenden Whigpartei protegiert war. Lord Halifax, der frühere Earl of Montague, war es, der, wie uns Congreve in seiner Widmung des Stückes *„The Way of the World"* mittheilt, einen Kreis von berühmten Künstlern, Gelehrten und Dichtern um sich versammelte; der Conversationston in den Lustspielen Congreves ist nach der Angabe des Dichters selbst derjenige dieser vornehmen Vereinigung. Außerdem war Lord Halifax ein Freund und Bewunderer Bettertons, und bekanntlich hatten Congreve und Betterton zugleich mit Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry die Licenz des Theaters inne.

Auch Vanbrugh dürfte wohl diesem Kreise im Hause des Lord angehört haben, wenigstens seit der Aufführung des „Relapse", da Cibber von dem Lord Halifax sagt, „dass er ein Freund sowohl wie ein Bewunderer des Sir John Vanbrugh war". Ferner erzählt Cibber, dass *„The Provoked Wife"* einmal bei Gelegenheit einer dieser Zusammenkünfte dem Lord vorgelesen wurde, als das Stück, noch nicht fertig ausgearbeitet, auf losen Blättern geschrieben war; es habe ihm sehr gut gefallen und er hätte Vanbrugh ersucht, es noch einmal durchzusehen und

auf dem Theater in Lincoln's Inn Fields aufführen zu lassen.

Wann dieses Stück entstanden ist, lässt sich nicht feststellen. Immerhin ist die Meinung Cibbers, dass es schon vor „The Relapse" geschrieben sein mochte, keineswegs unglaubwürdig.

„*The Provoked Wife*" ist ganz nach der Art der Lustspiele Congreves gehalten, einheitlich in der Anlage und Durchführung der Handlung. Was die Charaktere anbelangt, so hat Vanbrugh in diesem Stücke besonders zwei zu großer Vollendung gebracht, nämlich den verrohten, fast thierischen Schlemmer in Sir John Brute und das zimperliche, affectierte Dämchen, das immer von ihrer Französin begleitet ist, in Lady Fancyful. Für uns ist letzteres wieder von Interesse, da unser Dichter vielleicht wieder dieselbe Dame vor Augen hatte, die er in der Vorrede zu „Relapse" erwähnt, und die in dem bekannten kleinen Gedichte eine Rolle spielt.

Das Thema, das er in diesem Stücke behandelt, ist das der Unhaltbarkeit der Ehe in dem Falle, als der Gatte ein Mann ist nach der Art des Sir John Brute, auf der anderen Seite die Verherrlichung der *„constancy"* dem geliebten Gegenstande gegenüber, der unwandelbaren Treue auch dann, wenn der Gegenstand der Liebe in den Stand der Ehe eingetreten ist; „nur wenn ‚constancy' und die Einrichtung der Ehe zusammenfallen sei das wahre Glück vorhanden". Vanbrugh legt seiner Lieblingsfigur des Stückes folgende Worte in den Mund: *„Constant: Though marriage be a lottery, in which there are a wondrous many blanks; yet there is one inestimable lot, in which the only heaven on earth is written. Would your kind fate but guide your hand to that, though I were wrapped in all that luxury itself could clothe me with, I still should envy you"* (Act V, Scene 5). Dies war auch die Denkungsweise Vanbrughs in damaliger Zeit. Er war ein Feind der Ehe, ja er gieng so weit, dass er in dem Stücke sogar die Sache derjenigen Frauen vertrat, welche, durch das wüste Treiben ihrer Männer gereizt, die Ehe brechen.

Der Erfolg des Stückes war jedenfalls ein großer. (Cibber berichtet uns darüber nicht, er nennt es nur *„an*

excellent comedy"). Wir dürfen es schließen, da es von ausgezeichneten Schauspielern aufgeführt wurde und gerade Betterton eine Rolle spielte, die ihm besonders zusagte, die des lärmenden und polternden Sir John Brute.

Am Schlusse des Stückes wurde ein Epilog gesprochen, der von einem anderen Verfasser herrührt, wie die Überschrift *„by another hand"* besagt. Dieser Epilog ist ganz eigenartig. Er besteht aus einem Gespräch, das, wie zufällig, aus dem Stegreif von den beiden Lieblingen der Bühne, Mrs. Bracegirdle und Mrs. Barry, geführt wird. Das Interesse an demselben liegt hauptsächlich darin, dass er uns Einblick gewährt in die Theaterverhältnisse der damaligen Zeit: Die Schauspielerinnen selbst bitten hier um die Gunst des Publicums in einer Weise, die heute höchstens in ganz gewöhnlichen Volkssängergesellschaften möglich wäre. Sie machen die Zuhörer aufmerksam, dass am dritten und sechsten Tage für sie gespielt werde, d. h. zu ihren Gunsten, und dass derjenige, der dieses Stück herabsetze, Gefahr laufe, nicht mehr hinter die Scene zugelassen zu werden, zeige er aber seine Zufriedenheit dadurch, dass er an den betreffenden Tagen das Theater besuche, so würden sie wieder mit ihm Frieden schließen und sich gegen ihn dankbar erweisen; Mrs. Bracegirdle fügt in höchst leichtfertiger Weise hinzu *„and we have wherewithal"*.

Das heitere, vielleicht etwas zu ausgelassene Mädchen sprach den Prolog. Hier erkennen wir wieder den echten Vanbrugh. Er stellt sich selbst als *„scribbling fool"* hin, als welchen man ihn bald in der Öffentlichkeit bezeichnen werde und fügt hinzu:

> *„And that the satire may be sure to bite,*
> *Kind Heaven inspire some venom'd priest to write!*
> *And grant some ugly lady may indite."*

Es klingt fast, als ob er die heftigen Angriffe, die von einem Geistlichen ausgehen und seine Stücke treffen sollten, geahnt hätte, und wieder auf jene bekannte Dame anspielte. Und nun hält er sich dagegen auf, dass man so unbarmherzig mit seinen Stücken umgegangen sei, dass man überhaupt gegen Anfänger keine Rücksicht kenne; dies sei aber nur in England der Fall, andere Völker würden nur den un-

verbesserlichen Sünder geißeln, sonst aber in sanfter Weise die Fehler des Lehrlings in der Kunst zu verbessern suchen, damit er, wenn er wieder schreibe, sie vermeiden könne.

„*But 'tis not so in this good-natured town;*
All's one, an ox, a poet, or a crown. (Welche Zusammenstellung!)
Old England's play was always knocking down."

Ob nun Englands Bühne wirklich immer niedergedrückt wurde oder nicht, so viel ist gewiss, dass noch niemals ein so scharfer, so feuriger Angriff auf sie gemacht wurde wie kurz nach dem Erscheinen der beiden Stücke Vanbrughs: „*The Relapse*" und „*The Provoked Wife*". Seine scherzhafte Anrufung des Himmels: „*Kind Heaven inspire some venom'd priest to write!*" war erhört worden. Im Jahre 1698 trat ein „non-juring" Geistlicher der Hochkirche, Jeremy Collier, mit seiner epochemachenden Schrift auf „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage together with the sense of antiquity upon this argument by Jeremy Collier, M. A." Die zweite Auflage ist „London 1698" erschienen; es ist jene Ausgabe, die uns zugebote stand.

Der Erfolg war, wie man schon daraus ersieht, dass wahrscheinlich in einem und demselben Jahre zwei Auflagen erschienen, ein sehr bedeutender. Was waren gegen diese Schrift die früheren Angriffe gegen die Bühne, unter denen *Blackmore's* „*Prince Arthur*" (1695) und „*King Arthur*" (1697) den hervorragendsten Rang einnehmen! Sie wurden von den Zeitgenossen wenig beachtet und von der Nachwelt vergessen. Colliers Schrift aber machte den mächtigsten Eindruck unter allen Gebildeten der damaligen Zeit und sie lebt fort als ein großartiges Denkmal der Polemik bis in unsere Tage.

Wie erklärt sich die mächtige Wirkung dieser Schrift?

1. War der Angriffspunkt thatsächlich ein solcher, der zur Polemik herausforderte. Die Verhältnisse der englischen Bühne waren derart, dass eine Änderung eintreten musste. Es war eine Verwilderung der Sitten eingetreten, es schienen die Schranken, die das Anständige vom Unanständigen, das Erlaubte vom Unerlaubten trennen, nicht mehr gefühlt zu werden; vor allem galt auf der Bühne die Ehe nicht mehr

für heilig und unantastbar, und der Ehemann wurde die am meisten verspottete Figur des englischen Lustspiels. Es wurden die Religion und ihre Vertreter, die Geistlichen, auf die Bühne gezogen und dort, wenn nicht gerade verhöhnt, so doch Scherz mit ihnen getrieben.

2. War der Angreifende selbst ein Mann, ganz und gar für das Polemisieren geschaffen. Starr und steif bleibt er bei der Überzeugung, die er sich gebildet hat und weicht keinen Finger breit von derselben ab; dem Hause Stuart hat er Treue geschworen, und er hält sie noch, als schon das Haus Hannover zur Regierung gekommen ist; trotz der Einkerkerung zur Zeit der Revolution bleibt er Jakob II. treu, und obgleich er wegen der bekannten feierlichen Lossprechung der gedungenen Mörder König Wilhelms geächtet wird, ändert er seine Königstreue nicht. Ebenso standhaft wie in der Politik ist er auch, hervorgegangen aus einer Priesterfamilie — sein Großvater und Vater waren Geistliche —, in Bezug auf die Religion ein felsenfest überzeugter Diener Gottes.

In dieser Schrift werden namentlich die bedeutendsten Vertreter des Lustspieles einer scharfen Kritik unterzogen, wie Wycherley, Congreve, Dryden und insbesondere Vanbrugh. Wir werden zwar bei Besprechung der betreffenden Lustspiele Vanbrughs noch des näheren auf die einzelnen Punkte, die Collier angreift, zurückkommen, aber zum Verständnis des Dichters ist es nothwendig, jetzt schon im allgemeinen auf die hauptsächlichsten Fehler einzugehen, die den Dichtern der damaligen Zeit und speciell Vanbrugh vorgeworfen werden.

In der Einleitung stellt Collier die Bühne und die Bühnendichter als die Verderber des Zeitalters hin; denn sie stiften nicht allein Zügellosigkeit und Ausschweifung in den weitesten Kreisen, sondern sie verbreiten auch den Unglauben, indem sie die höchsten Principien der Menschen untergraben; und gerade das stellt er als den größten Schaden, den die Bühne anrichtet, hin.

Die Überschriften der einzelnen Capitel sagen uns am übersichtlichsten den Inhalt:

I. Capitel: The smuttiness of the language. II. Capitel: The profaneness of the stage; *a)* cursing and swearing;

b) abuse of religion and Holy Scripture. III. Capitel: The clergy abused by the stage. IV. Capitel: Immorality encouraged.

In jedem einzelnen der Capitel wird Vanbrugh hart mitgenommen, besonders aber in denjenigen, die von der Religion und den religiösen Dingen handeln. Im I. Capitel und im II. Capitel *a)* kommt er noch am glimpflichsten weg; thatsächlich waren in den beiden Punkten seine Fehler keine großen. Aber umso schlechter ergeht es ihm im II. Capitel *b)* und im ganzen III. Capitel.

Collier wirft ihm vor, dass er die Religion und die Heilige Schrift auf die Bühne bringe, um sie lächerlich zu machen und über sie zu spotten. Es muss zugegeben werden, dass Vanbrugh wie kein anderer Lustspieldichter dieser Zeit unendlich oft Worte der Heiligen Schrift gebraucht und Anspielungen auf sie macht, ja kleine Erzählungen aus derselben entnimmt und für seine Zwecke verändert.

Colliers Hauptangriff richtet sich mit Recht gegen die Behandlung der Geistlichen in Vanbrughs Stücken. Es war nichts Neues, dass Geistliche auf die Bühne gebracht oder Laien in priesterlichen Kleidern eingeführt wurden und sich durch ihre schlechte Handlungsweise dem Gespötte der Zuschauer preisgaben, aber so schlecht wie in den beiden Stücken Vanbrughs war dieser Stand noch nie weggekommen. Ein Beispiel bietet uns eine Scene in „*The Provoked Wife*“: Sir John Brute, der in Gesellschaft ausschweifender Lords den Abend und einen guten Theil der Nacht verbracht hat und nun mit seinen Freunden die Straßen der Stadt singend und lärmend durchzieht, wobei die derbsten Spässe getrieben werden, erlaubt sich den Scherz, die Kleider eines Geistlichen anzulegen, die Wache herauszufordern und sich derselben zu übergeben, damit die Schande einmal auch auf den Stand der Priester falle; dabei flucht und schimpft er in Ärgernis erregender Weise; kurz, er geberdet sich auf die roheste und gemeinste Art. Voll Entrüstung ruft Collier, nachdem er dies erzählt hat, aus: „*This is rare protestant diversion, and very much for the credit of the reformation!*“

Im IV. Capitel wendet er sich, da er dem „Relapse“ einen eigenen Abschnitt widmet, nur gegen „*The Provoked Wife*“ und zwar besonders gegen die erwähnte „constancy“,

die er nennt „*alias Whoring*“. Es ist interessant, am Schlusse des Capitels die Meinung zu hören, die Collier von der Natur eines Lustspiels hat. Er schließt sich hierin Dryden an, dass jedes Stück ein wahres Bild des menschlichen Lebens geben soll, nur fügt er noch die interessante Frage hinzu: „*Why are not the decencies of life and the respects of conversation observed? Why must the customs of countries be crossed upon, and the regards of honour overlooked. What necessity is there to kick the coronets about the stage, and to make a man a Lord, only in order to make him a coxcomb? I hope the poet don't intend to revive the old project of levelling, and vote down the House of Peers.*“ Sind das nicht Worte eines Tory an einen Whig?

Collier widmet unserem Dichter noch ein eigenes Capitel und zwar seinem „*Relapse*“. Nach den Specialbemerkungen über „*Amphitrion*“, „*King Arthur*“ und „*Don Quixote*“ folgen die „*Remarks upon the Relapse*“.

Hier verwirft er die Fabel, die Moral und die Charaktere des Stückes. Er zeigt, dass die Haupthandlung nicht diejenige ist, die man auf den Titel hin erwarten würde, dass die Moral lasterhaft, dass die Führung der Handlung unwahrscheinlich und unmöglich ist, und dass die drei Einheiten verletzt wurden; er unterwirft die einzelnen Charaktere einer zersetzenden Kritik, geht dann auf die Nebenhandlung über und äußert sich auch über diese in abfälliger Weise. Er schließt die Betrachtung dann mit jenen Worten, die Vanbrugh in der Vorrede zu seinem „Relapse“ gebraucht hatte, und in emphatischer Weise wiederholt er den Vorwurf, den Vanbrugh dort zu beseitigen suchte. „*Yes*“, sagt er, „*The shining graces are blasphemy and bawdy*“ und fährt fort: „*together with a mixture of oaths and cursing*“; er nennt die Sprache, die Vanbrugh in der Vorrede geführt hatte, „*a bear-garden language. The relapser would do well to transport his muse to Samourgan*“ (eine Anstalt zur Zähmung von Bären. Anm. der Ausgabe von 1698) „*There 'tis likely he might find leisure to lick his abortive brat into shape; and meet with proper business for his temper and encouragement for his talent.*“

Wie man schon aus diesen wenigen Schlussworten ersieht, hat Collier unseren Dichter keineswegs liebenswürdig

behandelt. Vanbrugh dürfte in dieser Schrift wohl am schlechtesten weggekommen sein, obwohl es schwer ist, in einer so leidenschaftlich geschriebenen Polemik die einzelnen Grade der Schärfe zu unterscheiden. Sei es aber wie immer, soviel ist gewiss, dass der englischen Bühne und ihren Vertretern, den Dichtern und Schauspielern, ein Schlag versetzt worden war, der sie betäuben musste. Die ganze Stadt sprach von dem Geistlichen; am meisten die Bühnenschriftsteller, die auch auf eine passende Antwort dachten. Massenhaft erschienen Entgegnungen; aber freilich, was waren sie gegenüber einem so großen Gegner, gegen die gerechte Sache, die dieser vertrat! Settle, Dennis, Drake und Dr. Filmer schrieben Erwiderungen; Congreve ließ seine Vertheidigung erscheinen unter dem Titel: „*Amendements of Mr. Collier's false and imperfect citation from the ‚Old Bachelor‘ and the ‚Double Dealer‘*“, und Vanbrugh endlich erwidert mit seiner „Vindication of the Author of the ‚Relapse‘“.

Leider war uns diese Schrift, die jedenfalls in den beiden Gesammtausgaben gedruckt ist, nicht zugänglich; wir mussten die hauptsächlichsten Punkte derselben aus der abermaligen Erwiderung Colliers entnehmen, welche den Titel führt: „*A Defence of the Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage, being a Reply to Mr. Congreve's ‚Amendments‘ and to the ‚Vindication of the Author of the »Relapse«‘. London. 1699.*“

Aus dieser Schrift kann man nun mit Leichtigkeit in gewisser Weise die „*Vindication*“ Vanbrughs reconstruieren, da Collier meistens die Stellen, die er widerlegen will, wörtlich anführt. Wegen der großen Wichtigkeit dieser Vindication für das Verständnis unseres Dichters seien die Hauptpunkte derselben angeführt: Mit einer gewissen Leichtigkeit geht Vanbrugh die ganze Schrift Colliers durch und vertheidigt sich in ähnlicher Weise wie in der Vorrede zu seinem „Relapse“. Dort hatte er die Angreifer herabgesetzt, ohne auf seine eigenen Fehler näher einzugehen oder sie gar zu beklagen; hier folgt er Punkt für Punkt den Ausführungen des Polemikers und sucht seine als Verbrechen hingestellten Fehler als leichte Vergehen oder als berechtigte Dinge hinzustellen. Diese Punkte sind folgende:

1. Er leugnet, dass er gar so sehr fluche; sein stärkster

Fluch wäre das *„Gad“* des Lord Foppington und gelegentlich *„I Gad“*, von Miss Hoyden, einer Figur in „The Relapse“, gesprochen.

2. Wenn er die Heilige Schrift auf die Bühne gebracht habe, so sei das nichts Unrechtes; denn man könne doch eine Erzählung, einen Satz oder einen Ausdruck, der in der Heiligen Schrift vorkommt, auch auf der Bühne wiederholen oder sich darauf beziehen. Diese Dinge erschienen auch an dem Orte nur als das, was sie ihrer Natur nach seien, nicht aber burlesk.

3. Die schlechte Behandlung, welche die Geistlichen in dem Stück erfahren hätten, sei berechtigt. Wozu brauche dieser Stand die Rechte und die Privilegien, die er besitze! *„Religion is not a cheat, and therefore has no need of trappings“*. Hinweg! ruft er aus, mit allem unnützen Flitterwerk! Frömmigkeit, Gelehrsamkeit, Barmherzigkeit und Demuth stünde der Geistlichkeit besser und würde sie eher vor Vernachlässigung schützen als Macht und Revenuen.

4. In Erwiderung auf die Ansicht Colliers von dem Zweck der Bühne und des Lustspiels gibt er seine Meinung in folgender Weise wieder: *„The business of Comedy is to shew people what they should do by representing them doing what they should not do. Nor is there any necessity to explain the moral to the audience.“*

5. Bezüglich der *„Remarks upon the Relapse“* gesteht Vanbrugh einige Irrthümer ein und berichtigt thatsächlich Folgendes: Die Haupthandlung sei nur dazu da, um die Zuhörer zu unterhalten und zu zerstreuen; die Nebenhandlung aber, die dem ganzen Stücke den Titel gegeben habe, sei ihm die Hauptsache, und es komme ihm darin direct auf eine moralische Wirkung an, die demnach immer nur in eine Unterhaltung eingeflochten, zur Darstellung gebracht werden sollte.

Aus dem Ganzen geht nun die Absicht des Dichters hervor, die er bei seinen theatralischen Bestrebungen immer an den Tag legt. Er will auf die Moral des Volkes einwirken, daran ist nicht zu zweifeln; er will aber keineswegs durchaus moralische Stücke schreiben, sondern diese Wirkung nur in einem Theile derselben erzielen, der in einer Menge von heiteren und lustigen Scenen eingeschlossen sein soll, die

ein Bild der Zeit geben, wie sie ist, nicht wie sie sein soll; auch dadurch übrigens, dass er die Schlechtigkeit der Zeit auf der Bühne vorführte, wollte er, wie er es selbst ausführt, auf indirecte Weise wirken.

Die Moral allerdings, die er predigt, ist nicht die Colliers, sondern die Vanbrughs, himmelweit verschieden von der ersteren; und von seinem Standpunkte hatte Collier recht, wenn er sagte: „*The Poet (Vanbrugh) is not much better than the Man*". Doch davon später.

So hatte Vanbrugh in kühner und herausfordernder Weise den Anschuldigungen des Polemikers geantwortet. Schon im Jahre 1699 erschien daher die abermalige Erwiderung Colliers, deren Titel wir bereits angegeben haben. Die Entgegnungen auf die Vertheidigungsschriften anderer folgten später. Dass diese „*Defence of the Short View*" nicht ein Jota von Vanbrughs „*Vindication*" bestehen ließ, ist wohl im voraus anzunehmen; doch auch darüber wird, soweit es thunlich ist, im späteren Verlaufe der Darstellung gehandelt.

Dieser „*Short View*", eine Wohlthat und ein Glück für die englische Bühne, war für Vanbrughs dichterisches Wirken von größtem Nachtheile. Von der Zeit an hört die eigentliche dichterische Thätigkeit Vanbrughs auf, und erst am Abende seines Lebens nimmt er sie wieder auf. Wenn er auch lächelnd seine Vindication geschrieben hatte, so war ihm doch die Sache nicht gleichgiltig gewesen; er mochte seine Überzeugung allerdings nicht geändert haben, aber zur selbständigen Dichtung hatte er keine Lust mehr und konnte sie nicht haben; denn seine dichterische Muse hätte wieder nichts anderes hervorbringen können als Stücke ähnlicher Art, die wieder angegriffen worden wären. Dazu kommt auch, dass das Theater nicht mehr so besucht wurde, wie vor dem Erscheinen dieser Schrift, dass die Damen, wie Cibber erzählt, der ersten Aufführung neuer Stücke ferne blieben, bis sie erfuhren, ob sie es, ohne an ihrer Frauenehre Schaden zu leiden, besuchen könnten. Allerdings hatten die besonders neugierigen Damen den Ausweg, maskiert in das Theater zu gehen.

Wenn Vanbrugh auch das Dichten im eigentlichen Sinne des Wortes aufgegeben hatte, so hatte er doch die Bühne nicht verlassen, und seine Bestrebungen, von den

Brettern aus auf die Zuschauer moralisch (in seiner Art) zu wirken, dauern fort. Damit er aber vor Angriffen sicher war, wählte er das Feld der Übersetzung und Bearbeitung anderer Stücke.

Während der Saison 1697/98 und 1698/99 war kein neues Vanbrughisches Stück über die Bretter gegangen. In dieser Zeit taucht George Farquhar als eine neue Erscheinung unter den Bühnendichtern auf. Erst in der Saison 1699/700 und zwar im Jahre 1700 wird im Drury-Lane-Theater *Fletchers* „Pilgrim", von Vanbrugh überarbeitet, aufgeführt. Während dieser Pause von zwei Jahren waren in dem genannten Theater manche Veränderungen vor sich gegangen, die zum Theil durch die Schrift Colliers hervorgerufen wurden. Einige Schauspielerinnen hatten die Bühne verlassen und andere waren neu eingetreten; unter den ersteren ist Miss Cross zu nennen, welche in „*The Relapse*" die Rolle der Miss Hoyden gespielt hatte, unter den letzteren Mrs. Oldfield, die gefeierte Bühnenkünstlerin des beginnenden 18. Jahrhunders. Cibber erzählt in seiner „Apology", in welcher Weise dieses Mädchen zur Bühne kam; es ist daraus zu ersehen, dass sich hauptsächlich die Bühnendichter um ihre Schauspieler kümmerten, nicht die „*Patentees*" und Directoren. „Farquhar, der sie zufällig in einem benachbarten Gasthause getroffen hatte, sei zuerst auf sie aufmerksam geworden; er habe sie hierauf Vanbrugh vorgestellt, und diesem sei es gelungen, sie durch vieles Zureden für die Bühne zu gewinnen. Dies sei im Jahre 1699 geschehen. Mrs. Oldfield sei ein Jahr lang eine ‚*mute*' geblieben, bis ihr Vanbrugh die erste bedeutende Rolle gegeben habe. Diese Rolle sei die der Alinda in seinem überarbeiteten Stücke ‚*The Pilgrim*' gewesen."

Nicht allein auf der Bühne, auch im Zuschauerraume waren Veränderungen vor sich gegangen. Im Parterre saßen jetzt neben den Kritikern und jungen Dichtern noch Leute, die Sorge zu tragen hatten, alle Anstößigkeiten in der Handlung oder im Ausdruck bezüglich der guten Sitte niederzuschreiben und den maßgebenden Factoren mitzutheilen, eine Einrichtung, die dann später durch die Königin Anna beseitigt wurde. Ferner ist noch zu erwähnen, dass der „Master of the Revels", welcher früher allen Stücken

die Licenz ertheilte, von nun an mit großer Strenge vorgieng; er pflegte jetzt ganze Scenen, in denen lasterhafte und unmoralische Charaktere vorkamen, zu streichen.

Was das von Vanbrugh bearbeitete Stück anbelangt, so können wir uns nur an die Angaben halten, die von *Cibber* und von *Ward* (English Dramatic Literature II. 202/3, 221) gemacht worden sind, da uns dasselbe nicht zugänglich war. Vor allem ist der Blankvers in Prosa verwandelt, jedenfalls in eine Prosa, die, wie in allen Stücken Vanbrughs, leicht und fließend ist. Ferner hat er einige Zuthaten gemacht und zwar in den Narrenscenen.

Die Umarbeitung soll im großen und ganzen keine wesentliche gewesen sein und ist daher als solche von geringerem Interesse. Viel interessanter für uns sind an dem Stücke die Zuthaten, die von dem gefeierten Dichter der Restaurationszeit, von John Dryden, hinzugefügt wurden. Es sind dies: ein Prolog, ein Epilog, ein Dialog zwischen zwei närrischen Verliebten u. a.; ferner eine „*secular masque*". Dryden stand bekanntlich damals am Ende einer glänzenden Laufbahn, er hatte sich den größten Ruhm unter den lebenden Dichtern erworben und war ebenso ausgezeichnet in der Tragödie wie in der Komödie, auf lyrischem wie auf epischem Gebiete; schließlich war und ist er berühmt durch seine Prologe und Epiloge. Sind letztere schon an und für sich kleine Kunstwerke und als solche einer Betrachtung wert, so sind es speciell diese beiden, weil sie wegen ihres besonderen Inhaltes die vollste Würdigung verlangen. Hier handelt es sich nämlich um eine Antwort auf die Schriften Blackmores und Colliers aus dem Munde eines der geachtetsten und angesehensten Dichter seiner Zeit, auf welchen auch alle die bekannten Vorwürfe gefallen waren. Blackmore wird im Prolog, Collier im Epilog vorgenommen. Jener wird mit dem schärfsten Spotte behandelt; dieser wird nicht verspottet, sondern gegen seine Angriffe werden Rechtfertigungen gesucht. Im Prolog wird ausgeführt, wie Blackmore noch immer keinen Platz finden könne unter den Narren auf der Bühne; denn er habe noch viel zu wenig dummes Zeug geschrieben; nicht jeder Narr in der Stadt sei geeignet, zum Helden eines Stückes gemacht zu werden, kaum fänden sich zwei unter

zehn; er müsse noch mehr Albernheiten schreiben, dann könne er erst auf eine solche Ehre rechnen.

Im Epilog haben wir die einzige Antwort Drydens auf Colliers „*Short View*", zwar kurz und allgemein gehalten, doch von größtem Interesse. Collier hatte bekanntlich die Bühne als Verderberin der Sitten hingestellt, Dryden weist dies zurück und führt als Ursache der Entsittlichung die Rückkehr des verbannten Hofes an. „Dieser habe mit seinen Günstlingen die Töchter und Frauen der Stadt verführt; das Theater sei nur, um weiter bestehen zu können, dem Wunsche des Hofes nachgekommen, wenn es Handlungen auf die Bühne brachte, die dieselben Höflinge selbst vollführten; die Dichter hätten, fast dazu gezwungen, solche zügellose Stücke geschrieben." „Jetzt aber", fährt er fort, „wollen dieselben Leute uns zur Ruhe mahnen und die Thore schließen, bei denen früher alle Laster nackt hereingelassen wurden. Das ist ein unnützes Beginnen. Wir können uns verändern, aber mit einem Schlage verbessern können wir uns nicht; wenn man die gegenwärtige Bühne dulde, so werde es im kommenden Zeitalter besser gehen; aber die Veränderungen müssten langsam vor sich gehen, gar manches Unerlaubte müsse noch eine Zeit bestehen"; und Dryden hängt die Frage an: „Was würdet ihr sagen, wenn man die Reform damit begänne, dass man die Unterhaltungen hinter der Scene verböte?" Wie man sieht, liegt eine Ähnlichkeit mit den Gedanken Vanbrughs vor über die Art, die Bühne zu reformieren. Was das eingeflochtene Maskenspiel anbelangt, (vergl. Ward II. 203) so war es bestimmt, am Schlusse des Jahrhunderts gesprochen zu werden. Es ist nun eine bekannte Thatsache, dass vor 1582 allgemein der Julianische Kalender Geltung hatte, nach welchem am 25. März ein neues Jahr begann. Dieser alte Kalender (Old Style) hatte in England noch viele Jahre Geltung und erst 1752 fand der neue Stil, der durch die Reform des Papstes Gregor XIII. eingeführte Kalender, daselbst allgemeine Aufnahme. Man muss daher die erste Aufführung des Stückes am 25. März 1700 ansetzen; die dritte Aufführung fand zu Gunsten Drydens statt. Das Stück, welches auch am 6. Juli desselben Jahres als Benefiz-Vorstellung der Mrs. Oldfield gegeben wurde, erhielt sich in dieser von Vanbrugh umge-

arbeiteten Form noch sehr lange, nach Ward II. 203 bis zum Jahre 1812.

Cibber erzählt uns, dass gerade er auserlesen wurde, den Prolog und Epilog zu sprechen, von denen er sagt, sie waren „*written so much above the strain of common authors*", und er thut sich darauf sehr viel zugute; denn seine Collegen betrachteten dies als etwas ganz Außerordentliches. Am meisten aufgeregt war darüber Wilks, der es als eine Beleidigung gegen alle anderen Schauspieler auffasste, wenn man nur einen einzigen für geeignet fände, als Sprecher des Prologs und Epilogs aufzutreten. Cibber wollte auf das hin von der Bevorzugung zu Gunsten des eben Genannten zurücktreten; doch bestand Vanbrugh darauf, dass er den Sprecher machen solle, weil er es ihm schon versprochen hätte. Von nun an bemühte sich Wilks immer, wie Cibber weiter erzählt, das erste Anerbieten eines Dichters zu erhaschen. Er spricht ferner noch über die Schwierigkeit, Prologe zu sprechen und, wie Betterton sich in dieser Hinsicht ausgezeichnet hätte. Vanbrugh stand also mit Cibber auf ziemlich gutem Fuße.

In demselben Jahre wurde nach „*Some Account*" noch ein Stück Vanbrughs im Drury-Lane-Theater aufgeführt, nämlich „The False Friend". Jedenfalls ist dieses später anzusetzen als das vorhergehende, weil unter den Schauspielern nicht mehr Joe Haines erscheint, eine sehr beliebte Figur, die nie fehlen durfte, die auch noch im Repertoire des „*Pilgrim*" auftritt; wir erfahren auch, dass er in diesem Jahre gestorben ist. Man kann also sein Fehlen im Theaterzettel mit dem Tode oder mit einer Krankheit des Schauspielers in Zusammenhang bringen. Es ist daher auch möglich, dass „*The False Friend*" erst im Herbst oder Winter, also in einer neuen Saison gespielt wurde. In *Cibber's* „*Lives*" ist als Jahr der ersten Aufführung 1698 angegeben; es wäre dies nur anzunehmen, wenn „*Some Account*" in dem Falle nicht die erste Aufführung verzeichnet hätte, sondern eine spätere, was kaum zutreffen wird.

Wenn Leigh Hunt dagegen 1702 ansetzt, so ist dies ganz ausgeschlossen, weil eben in „Some Account" das Stück schon 1700 erwähnt wird; überdies ist nicht zu ersehen, wonach Leigh Hunt seine Angabe gibt, sie scheint fast willkürlich.

In diesem Stücke hatte Cibber wieder eine ihm zusagende Rolle gefunden, die des vornehmen, leichtsinnigen Lebemannes, des Don John: Wilks spielte den Helden des Stückes, Don Pedro, wenn man von dieser Figur als vom Helden sprechen kann; Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers und Mrs. Kent hatten die einzigen Frauenrollen in Händen. Auch ein neuer Schauspieler, Captain Griffin, war aufgetreten, der in den früheren Theaterzetteln nicht erscheint. Dieser Captain Griffin sprach auch den Prolog. Er wendet sich direct an die „*dread reformers of an impious age*“, die durch ihre scharfen und schneidenden Worte und Drohungen eine neue Moral predigen, und fordert sie auf, nicht getrennt von der Bühne zu wirken, sondern mit ihren Bestrebungen Hand in Hand zu gehen. Das sei aber nur dann möglich, wenn das Theater stärker besucht werde; an moralischen Vorstellungen werde es nicht fehlen, so würde z. B. heute gleich ein vielleicht zu moralisches Stück gegeben. Wenn sich alle vereinigten und die Bedingungen erfüllten, die den „Bühnenstaat“ stützen können, nämlich die, dass sie „*hundred squadrons of the fair*“ in das Theater schickten, so würden sich die Dichter bereit erklären, von dieser Stelle aus auch auf die verdorbenen Sitten bildend zu wirken, allerdings nicht barsch und unvermittelt, sondern sanft und allmählich:

„*We'll tickle 'em where you would make 'em bleed;*
In sounds less harsh we'll teach 'em to obey;
In softer strains the evil spirit lay,
And steal their immorality away.“

Worin besteht nun die Moral des Stückes? 1. Don John hat seinen Freund Don Pedro in schmählicher Weise betrogen; statt seine Braut zu schützen, hat er einen Angriff auf ihre Ehre gemacht; er wird daher wie durch die Göttin Nemesis selbst in der Dunkelheit von seinem eigenen Freunde aus Versehen getödtet; der Schurke wird also bestraft. 2. Die Braut Don Pedros ist von ihrem Vater dazu bestimmt worden, diesen und keinen anderen zu heiraten, obwohl sie ihr Herz einem anderen geschenkt hat; sie gehorcht zuletzt dem Willen des Vaters mit den Worten: „*Where I 've given my hand, I'll give my heart.*“

Es wird also in dem Stücke 1. ein vornehmer Weiberheld, ein schurkischer Roué nicht nur lächerlich gemacht und allenfalls geohrfeigt, wie dies früher immer geschehen ist, sondern geradezu getödtet; 2. geht ein Mädchen eine Heirat ein, zu der sie keine Neigung fühlt, die nur von ihrem Vater gewollt ist. Letzteres ist wohl sehr auffallend, da dieser Gedanke durchaus nicht an Vanbrugh gemahnt. Er ist ja ein Feind der Ehe, wie wir aus „*The Provoked Wife*" gesehen haben; ausgenommen ist nur der Fall, dass Liebe und Heirat zusammenfallen. Hier geschieht dies aber eigentlich nicht. Daraus erklärt sich nun auch, dass der Dichter im Epilog, welchen Mrs. Oldfield spricht, die Treue der Braut bezweifelt; der einzige Fehler des eigentlichen Liebhabers des Mädchens, sagt Vanbrugh, sei gewesen, dass er nicht die nöthige Energie gehabt habe; hätte er bei ihr eingebrochen, wie es Don John gemacht hat, so hätte sie sich ihm gewiss ergeben und wäre nicht die erzwungene Heirat eingegangen. Das Stück ist eine Übersetzung von Dancourts „La Trahison Punie", aber eine sehr freie und vielfach umgearbeitete; die beiden früher erwähnten Punkte sind erst von Vanbrugh in dieser Weise durchgeführt. Der Erfolg des Stückes war kein bedeutender. Guildon erzählt in seinem „*Companion to the Playhouse*", dass am vierten Tage der Aufführung Cibber unglücklicherweise verletzt wurde, sodass er einige Zeit nicht auftreten konnte.

Wenn bis jetzt die Zeit der ersten Aufführung eines Stückes mit ziemlicher Genauigkeit angegeben werden konnte, so ist dies bei den nun folgenden Stücken zum großen Theile nicht der Fall. Allerdings kann man durch Vermuthungen den wirklichen Daten näherkommen, aber volle Gewissheit hat man nicht, ob sich die Sache nicht doch anders verhält.

Vanbrugh übersetzte die Farce Dancourts „La Maison de Campagne", und diese Übersetzung, die den Titel „The Country-House" führt, wird in „*Some Account*" zum erstenmal erwähnt im Repertoire des Jahres 1704/5 und zwar unter dem 16. Juni 1705. Zugleich aber wird darauf hingewiesen, dass unter den Rollen der Mrs. Ver-

bruggen, welche im Jahre 1703 gestorben ist, auch die Rolle der Mad. Bernard, einer der Hauptfiguren dieses Stückes, aufgezählt wird. Es geht daraus hervor, dass diese Farce jedenfalls vor 1703 aufgeführt wurde und, wie man wohl mit Recht annehmen darf, auch zum erstenmale in demselben Theater, wo es zum erwähnten xtenmale gegeben wurde. In „*Some Account*" wird weiter angeführt, dass es ungefähr in der Zeit von 1700 bis 1703 üblich war, auf den Theaterzetteln eines neuen Stückes nicht mehr die Namen der Schauspieler zu schreiben, sondern nur die der Tänzer und Sänger.

Man darf daher vielleicht wegen des Umstandes, dass in dieser Farce eine Aufzeichnung der Personennamen fehlt, welche sonst immer mit größter Genauigkeit gegeben wird, schließen, dass sie auch ursprünglich gefehlt habe, und daher das Stück in einer Zeit zum erstenmale zur Darstellung gebracht wurde, wo dieser Brauch in Schwung war, also zwischen 1700 und 1703; wir wären sogar geneigt, speciell das Jahr 1700 als Zeit der ersten Aufführung anzunehmen; später folgende Ausführungen werden dies erklären.

Die Veröffentlichung des Stückes fällt nicht vor 1715, auch in den Gesammtausgaben ist es gedruckt, aber ohne die Namen der Darsteller und ohne irgend eine Andeutung, dass es aufgeführt wurde. „*The Country-House*" ist eine ganz gewöhnliche Farce in zwei Acten, die gar keine weitere Bedeutung hat, als dass sie uns die Vorliebe Vanbrughs für das Farcenhafte überhaupt bekundet.

Setzen wir vorläufig nur hypothetisch die ebenerwähnte Farce in das Jahr 1700, so kann man sagen, dass Vanbrugh mit dem Drury-Lane-Theater von der Zeit angefangen nicht mehr in Verbindung getreten ist. In diesem Umstande sehen wir eine nicht unbedeutende Stütze unserer Hypothese. Es ist kaum glaublich, dass sich Vanbrugh nach dem Jahre 1700 an dieses Theater mit einer so schwachen Leistung gewendet hätte, da er damals seine Kräfte voll und ganz dem anderen Theater zugewendet hatte.

Wie ist es nun zu erklären, dass Vanbrugh mit dem Drury-Lane-Theater gebrochen hatte? Eine bestimmte Antwort lässt sich auf diese Frage wohl nicht geben; ob daran

der Misserfolg des „*False Friend*“ schuld war oder, was uns wahrscheinlicher scheint, der Überdruss an dem bekrittelnden und immer unzufriedenen Publicum dieses Theaters, oder ob ihn die architektonischen Arbeiten so sehr in Anspruch nahmen, dass er keine Zeit für die Bühne übrig hatte; genug an dem: Thatsache ist, dass er für einige Zeit keine neuen Stücke hervorbringt und dass er dann später wieder mit dem Theater in Lincoln's Inn Fields in Fühlung tritt, das er bis jetzt nur mit einem Stück „The Provoked Wife“ beschenkt hatte.

Seit dem Erscheinen des „*Short View*“ hatte das Publicum kein Gefallen mehr an den Stücken oder durfte es vielmehr nicht haben. Die „Patentees“ und Bühnendichter konnten thatsächlich nichts anderes thun als überhaupt die Schau- und Lustspiele von der Bühne verbannen und dafür Seiltänzer, Gaukler, Taschenspieler und Sänger auftreten lassen; nur sehr wenige eigentliche Theaterstücke giengen damals über die Bretter. Unter diesen wenigen müssen allerdings die prächtigen Lustspiele Farquhars genannt werden. Aber man kann sagen, die Ära „Vanbrugh-Cibber“ (d. h. im Drury-Lane-Theater) war mit dem Jahre 1700 vorüber und es hatte die Ära „Farquhar-Wilks“ begonnen, welche freilich auch in eine ungünstige Zeit der Theaterverhältnisse fiel.

Wir wenden uns nun dem anderen Theater zu, dem Theater in Lincoln's Inn Fields. Betterton hatte einige Jahre hindurch nach der Übersiedlung in das neue Schauspielhaus mit seiner Gesellschaft einen nicht geringen Erfolg gehabt; denn, selbst tüchtige Schauspieler, die ihre Sache vollkommen verstanden, hatten sie auch ein Publicum vor sich, das nicht gegen die Dichter, sondern für die Dichter war, also gerade entgegengesetzt dem Drury-Lane-Theater. Unter dem Publicum befanden sich hauptsächlich die Schöngeister der Stadt, die Whigs, die ihre Zusammenkünfte in dem berühmten Will'schen Kaffeehaus in Covent-Garden hatten oder sich in verschiedenen Clubs vereinigten. Ein besonders hervorragender Club dieser Partei war der sogenannte Kit-Kat-Club, so genannt nach dem Gastwirt Christopher Kat, in dessen Hause sich die Mitglieder versammelten. (Spence's „Anecdotes“ 256.) Dieses ganz unschein-

bare Haus befand sich in Shire Lane und wurde anfangs von wenigen, meist Adeligen, wegen des Umstandes besucht, weil der Eigenthümer ausgezeichnete Hammelpasteten bereiten konnte; daher auch der Name Kit-Kat-Club gewählt ist. Wenn auch der Club hauptsächlich für die Geselligkeit bestimmt war, so wuchs doch seine Bedeutung immer mehr, bis er sowohl in politischen wie literarischen Dingen maßgebend wurde. Er vereinigte schließlich die angesehensten Männer der Stadt in sich.

Diesem Club gehörte auch unser Dichter an. Wann er beigetreten ist, kann man nicht bestimmen, aber wahrscheinlich um diese Zeit oder noch früher; denn, wie wir sehen werden, waren gerade Mitglieder dieses Clubs seine besten Freunde, und außerdem spielte er eine bedeutende Rolle unter denselben. Schon früh musste er auch dort seine Gönner kennen gelernt haben, wie: den Herzog von Marlborough und den Earl of Carlisle.

In diesem Club trat er auch mit Congreve und Garth in näheren Verkehr. Spence citiert folgende bemerkenswerte Stelle in seinen „*Anecdotes*“ auf Seite 35: „*Garth, Vanbrugh and Congreve were the three most honest hearted, real good men of the poetical members of the kit-kat club.*“ Wir dürfen noch hinzufügen, dass sich diese drei Männer, welche die gleichen edlen Eigenschaften vereinigt hatten, noch inniger aneinander geschlossen haben. Vanbrugh gibt nämlich sein nächstes Stück „*The Cornish Squire*“ dem Lincoln's Inn Fields Theater, an dessen Leitung Congreve mitbetheiligt ist, und Garth schreibt den Prolog zu dem Stück; sie hatten sich also gegenseitig unterstützt.

Zunächst ist hervorzuheben, dass „*The Cornish Squire, or Squire Treloby*“ wieder kein Originalwerk, sondern eine Übersetzung und noch dazu eine ziemlich (wenigstens sachlich) genaue Übersetzung eines Molière'schen Stückes ist, des „M. de Pourceaugnac“. Diese Thatsache hängt nun wieder mit den reformatorischen Bestrebungen der Zeit zusammen. Immer und immer wurde von den Gegnern der Bühne darauf hingewiesen, dass das Theater in Frankreich reformiert wäre, während es in England verdorben sei; schon Burnet hat dies in seiner „*History of his own time*“ ausgesprochen, und das zieht sich immer fort und fort.

Daher griff man zu französischen Stücken, um im voraus jeden Vorwurf der Ungehörigkeit zu bannen.

Colliers Schrift hatte ja noch immer fortgewirkt; am 24. Juni 1704 erschien sogar ein Erlass der Königin Anna wegen besserer Regulierung der Theaterverhältnisse. Es wurde darin von staatswegen verboten, die Religion und die guten Sitten auf der Bühne zu missbrauchen; ferner wurden alte Bräuche, die im Schauspielhaus gang und gäbe waren, abgestellt: Niemand durfte mehr hinter die Scene gehen oder auf die Bühne kommen, weder vor noch während eines Stückes; keine Frau durfte in einer Maske das Theater besuchen; niemand durfte das Haus betreten, ohne das entsprechende Eintrittsgeld entrichtet zu haben, eine Maßregel, die besonders die Kritiker und Dichter treffen musste. Bei diesen Bestrebungen sollen der Regierung nicht nur die ‚Constables‘ behilflich sein, sondern auch ‚*others appointed to attend the theatres*‘. Wir finden also nicht mehr private Angeber wie früher, sondern von der Regierung bestellte Aufsichtsorgane.

Dieser Erlass dürfte sich wohl hauptsächlich gegen das neue Theater in Lincoln's Inn Fields gerichtet haben, da ja in dem anderen weniger Stücke aufgeführt wurden als vielmehr Gaukler-Gesellschaften sich producierten, wie aus den spärlichen Angaben von Stücken in ‚*Some Account*‘ hervorgeht.

Nun musste aber auch Betterton zu anderen Mitteln greifen, um Geld zu verdienen, und er engagierte die besten Sänger und Tänzer; die eigentlichen Schau- und Lustspiele wurden immer seltener, da sie nicht besucht wurden.

Alles dies musste vorausgeschickt werden, um die Voraussetzungen für die Aufführung und die Aufnahme des „Cornish Squire“ zu gewinnen.

Das Stück ist, wie erwähnt, nicht in Leigh Hunts großem Werke gedruckt, sondern es existiert ein Druck von 1734, zu welcher Zeit es wieder auf die Bühne gebracht wurde und zwar damals im Drury-Lane-Theater.

Das Vorwort zu der Ausgabe von 1734, welches von einem gewissen J. Ralph geschrieben ist, berichtet, dass dieses Stück zum erstenmale auf Subscription gespielt wurde,

und dass die Erwartungen auf dasselbe ungemein große waren, ferner dass zur Zeit der Aufführung nicht Vanbrugh allein als Verfasser betrachtet wurde, sondern zugleich mit ihm *Walsh* und *Congreve* und zwar soll jeder einen Act geschrieben haben. Er erzählt weiters die Tradition, dass das Textbuch nach der ersten Aufführung dem Schauspielhause weggenommen wurde, von wem dies aber geschehen wäre, sei nicht entdeckt worden. Er *(Walsh)* habe das Exemplar von einem Herrn erhalten, der es mehrere Jahre in seiner Bibliothek aufbewahrt hatte, und ihn nun ersucht habe, das Stück aufführen zu lassen und herauszugeben. Er habe diesen Wunsch erfüllt, nur hätte er einige anstößige Stellen gestrichen.

Der Prolog des Stückes ist, wie bereits erwähnt, von *Dr. Samuel Garth* geschrieben, dem Verfasser des bekannten, damals viel gelesenen *„Dispensary“*. Wiederum enthält er einen Angriff gegen die Reformatoren, die er hier *„the dread phalanx of reformers“* nennt, und wieder hat der Verfasser besonders die Geistlichen vor Augen. Ihnen spricht er die Fähigkeit ab, die Sitten anderer zu bessern, denn ihre eigenen seien schlecht; sie könnten nicht die nackte Wahrheit ertragen und seien über alle Maßen geldgierig Dagegen stelle die Bühne ihre Charaktere wahr hin, hier gebe es keine Falschheit, hier werde offen und ehrlich gesprochen. Gleichwohl sei das Schicksal der Bühnenschriftsteller sehr schlimm; *„indicted for some wit, and damned for none“* nennt er sie und fährt fort: *„But if to-day some scandal should appear, let those precise Tartuffs bind o'er Molière.“* So weit also war es schon mit dem Reformwerke gediehen, dass kein englischer Dichter mehr die Verantwortung für sein Lustspiel auf sich nehmen wollte. Es ist möglich, dass drei als Verfasser des Stückes nur deshalb genannt wurden, damit nicht die sicher zu erwartenden Angriffe mit ihrer ganzen Wucht auf einen Dichter fallen, sondern sich auf drei vertheilen; denn in Wirklichkeit dürfte wohl das ganze Stück wegen des durchaus einheitlichen Charakters der Sprache von Vanbrugh allein geschrieben sein.

Wann darf man nun die erste Aufführung ansetzen? Downes und Cibber erwähnen es erst, nachdem sie von der Eröffnung des Haymarket-Theaters sprechen, als daselbst

zum erstenmale gegeben. In *„Some Account“* aber wird es schon unter dem 23. Mai 1704 angeführt, an welchem Tage es zu Gunsten der Mrs. Bracegirdle gespielt wurde, dann unter dem 6. Juli 1704, zu Gunsten der Mrs. Leigh aufgeführt. Wenn es auch an dem zuerst genannten Tage nicht zum erstenmale über die Bretter gieng, so fällt es gewiss in oder vor diese Zeit. Auch das Fehlen der Namen in den Theaterzetteln spricht dafür. Das Stück hatte keinen Erfolg, es wurde sogar das Textbuch confisciert, so dass es mehrere Jahre nicht gegeben werden konnte.

Aber nicht nur gelegentlich hatte das Theater von nun an Misserfolge aufzuweisen, sondern es gieng mit ihm nun rasch abwärts. Besonders die theuren Sänger und Tänzer, die das Publicum immer zu sehen wünschte, hatten es in empfindlicher Weise geschwächt. Von den berühmtesten Sängern werden besonders drei genannt: L'Abbée, Balon und Melle Subligny. Während die Aufführungen, in denen solche Sänger auftraten, gut besucht waren, fanden sich bei den Schau- und Lustspielen nach Cibber nur einige, allerdings *„true judges“* ein. Man hatte also jetzt entweder die große Menge im Theater oder einige Schöngeister. Sollte es bestehen bleiben, so konnte dies nur mit Hilfe der großen Menge geschehen. Aber viele Menschen zu fassen, dazu war das Theater in Lincoln's Inn Fields nicht eingerichtet; es war klein und armselig ausgestattet, innerhalb eines Tennis-Courts erbaut.

Vanbrugh war nun derjenige, der dagegen Abhilfe schaffen konnte; denn er war nicht nur Dichter, sondern auch Architekt. Er gab auch thatsächlich die Anregung, ein neues Schauspielhaus zu erbauen, das in der Lage wäre, viele Menschen zu fassen, damit die opernhaften Stücke eine große Zuhörerschaft vereinigen könnten. Zu diesem Zwecke wurde eine Subscription eröffnet, welche von dreißig vornehmen Männern mit dem Betrage von je 100 £ unterzeichnet wurde. Jeder Subscribent hatte das Recht des unentgeltlichen Besuches der Aufführungen. Wann die Grundsteinlegung stattfand, ist nicht bekannt. Leigh Hunt erwähnt, dass auf dem ersten Steine die Worte „Little Whig“ eingegraben waren in Ehrung einer Dame von außergewöhnlicher Schönheit, einer gefeierten *„toast“* der Partei der Whigs;

nach ihm war dies die Gräfin von Sunderland, eine der Töchter Marlboroughs.

In dem Prolog zu „The Mistake“, von Steele geschrieben, wird eine auf dem Hause befindliche Zeichnung erwähnt:

„. . . *this edifice he made;*
Where humble swain at lady's feet is laid,
Where the pleas'd nymph her conquer'd lover spies,
Then to glass pillars turns her conscious eyes
And points anew each charm, for which he dies.“

Während das Theater seiner Vollendung entgegengieng, und nachdem die Spielzeit in Lincoln's Inn Fields abgelaufen war, übergab Betterton seine Licenz Vanbrugh; Betterton hatte ja bereits durch vierzig Jahre als Schauspieler gewirkt und in letzterer Zeit, jedenfalls auf Grund seiner Erfahrungen — denn er war der älteste unter seinen Collegen — die Leitung der Bühne innegehabt; von nun an wollte er wenigstens von dieser leitenden Stelle befreit sein, die ihm viel Kummer machte, wenn er auch nicht den Schauspielerberuf aufgab, welchen er bis zum Jahre 1710 ausübte.

Am 9. April 1705 wurde das „Haymarket Theatre“ eröffnet.

Das Gebäude wird von Cibber hingestellt als ein *„vast, triumphal piece of architecture“* mit ungeheuren Säulen, vergoldetem Gebälk und unmäßig hohem Dache. („Apology“ 259.) Wenn es auch einen schönen Anblick darbot, so war es für die praktischen Zwecke gänzlich ungeeignet. Die Akustik des Baues war die denkbar schlechteste, kaum ein Wort von zehn, die auf der Bühne gesprochen wurden, war auf dem Zuschauerraum vernehmbar. Zu dem Übelstande des verfehlten Baues kam noch die ungünstige Lage des Hauses außerhalb der Stadt. Das Gebäude war damals keineswegs rings von Häusern umgeben. Rundherum waren Wiesen und Weideplätze und nur nach einer Richtung hin gieng eine Straße. Spärlich mit Häusern besetzt, führte sie zur Stadt. Die Bewohner der „City“ und der „Inns of Court“ konnten das Theater nicht auf einem bequemen Spaziergange erreichen, und doch bildeten gerade diese eine Hauptstütze des Theaters.

Bei der Eröffnungsvorstellung wurde, indem man dem Geschmacke des großen Publicums Rechnung trug, eine italienische Oper gewählt.

Die Aufführung derselben besorgte die italienische Gesellschaft *Valentini's*. Downes nennt sie „*the worst that e'er came from France*" und sagt, dass sie nur fünf Tage spielte, worauf sie gleich wieder in ihre Heimat zurückkehrte. Das Stück, welches sie wählten, war eine ins Englische übersetzte italienische Oper „*The Triumph of Love*". Mrs. Bracegirdle sprach vor derselben einen von Dr. Garth verfassten Prolog. Downes tadelt nun, dass man die alten Kleider von Lincoln's Inn Fields mit in das neue Haus gebracht habe, worüber das Publicum nicht erfreut gewesen sei, und er meint ferner, dass eine gute englische Oper oder ein neues englisches Stück eher die Gunst des Hofes und der Stadt erworben haben würde, als eine schlecht übersetzte italienische Oper.

Das Stück wurde auch kühl aufgenommen und nach drei Wiederholungen fallen gelassen.

Unmittelbar darauf soll nach Cibber Vanbrugh sein Lustspiel „The Confederacy" zur Aufführung gebracht haben. In „*Some Account*" ist es aber erst unter dem 30. October 1705 verzeichnet, und auch bei Downes wird es erst nach anderen Stücken aufgezählt. Es sind daher letztere Angaben der ersteren vorzuziehen. Die bedeutenderen Schauspieler, die in dem Stücke auftraten, waren: Booth, Dogget, Leigh, und unter den Damen: Mrs. Bracegirdle, Mrs. Barry, Mrs. Bradshaw und Mrs. Porter.

Auch „The Confederacy" ist von einem Prologe eingeleitet: Ein armselig aussehender Dichter mit fadenscheinigen und zerrissenen Kleidern tritt auf, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte; er bietet einen kläglichen Anblick dar. In vorwurfsvollem, bitterem Tone richtet er an die Götter die Frage, was für Verbrechen sein Vater begangen habe, dass sie aus seinem Sohne einen Dichter gemacht hätten; oder sei sein Lorbeerkranz eine Belohnung für irgendwelche große Verdienste des Vaters? Er anerkenne die Ehre, die ihm zutheil geworden, aber er möchte auch wissen, wovon er leben und womit er sich bekleiden solle. Allerdings, fährt er fort, könne er hoffentlich auch ohne ausreichende

Kleidung die große Kälte des Winters ertragen; denn ihm fehle es nicht an Anfeuerung und Begeisterung, die ihm warm mache, und mit treffendem Spotte sagt er: „*Ah!*

A world of blessings to that fire we owe;
Without it, I'd ne'er make this princely show.“

Nun kommt er auf einen anderen Dichter zu sprechen, angeblich seinen Bruder, den er hinter der Bühne erblickt. Auch dieser sei der Anregung des Publicums zu vielem Danke verpflichtet; durch dasselbe angeeifert, habe er mehrere Stücke geschrieben, mit den schwarzgekleideten Männern (der Geistlichkeit) einen Kampf begonnen und die „Peers“ verpflichtet, ein Haus zu bauen: alles Thaten, die des Dankes wert seien; man solle daher auch ihm den gebürenden Lohn nicht vorenthalten und ihn ebenso belohnen wie den Sprecher selbst. Mit prächtiger Ironie hat sich Vanbrugh hierin ganz gewiss selbst gezeichnet. Auch ihn lohnte man auf ähnlich zweifelhafte Weise. Seine Stücke wurden angegriffen, den Streit mit der Geistlichkeit endigte die Polemik mit Collier, bei welcher dieser das letzte Wort hatte, und auch der Bau des neuen Schauspielhauses brachte, wie sich noch zeigen wird, sehr schlimme Folgen für den Dichter. „Gleichwohl“, heißt es in dem Prologe weiter, „wird der hinter der Scene befindliche Dichter fortfahren in derselben Weise wie bisher zu wirken, eben heute bringt er wieder ein Stück vor die Öffentlichkeit in keiner andern Erwartung, als der, dass es verurtheilt werden wird; aber doch will er sich solange bemühen, bis er dieselbe Auszeichnung erhält, wie der bereits gekrönte Dichter.“ Es ist anziehend zu lesen, mit welcher Ironie hier Vanbrugh öffentlich seine Ansprüche auf den Dichterruhm aufgibt; denn der Sinn des Prologs ist unstreitig kein anderer, als dass er es satt hat, bei seinem undankbaren Volke noch weiter nach Ehrung zu trachten. Es ist auch bemerkenswert, dass es sein letzter Prolog ist; die späteren sind von anderen Händen geschrieben.

Das Stück selbst ist eine Übersetzung von Dancourt's „Les Bourgeoises à la Mode“. Wie in den meisten Stücken der damaligen Zeit sind auch hier zwei parallellaufende Handlungen. Die eine hat die Übertölpelung habsüchtiger und neidischer Haustyrannen durch ihre Ehegattinnen zum Gegenstande; auf listige Weise verschaffen

sich die Frauen Geld, das sie nicht freiwillig von ihren Männern erhalten; die andere zeichnet einen gaunerhaften Betrüger, der sich in feinere Gesellschaftskreise eingeschlichen hat. Vanbrugh hat somit wieder einen Stoff gewählt, bei dem die Frauen am besten wegkommen, wo sie als geistreich und witzig hingestellt werden; die Gatten sind dagegen einerseits mürrische und verdrießliche Männer, solange sie im eigenen Hause und bei ihrer eigenen Frau sind, andererseits aber, wenn dies nicht der Fall ist, verschwenderisch und bis aufs äußerste verliebt. Den Gatten fehlt auch hier die *constancy*, die Vanbrugh als Grundbedingung einer glücklichen Ehe aufgestellt hat.

Im Epiloge, von Mrs. Barry gesprochen, fordert der Dichter die Damen auf, gegen die Tyrannei der Ehemänner anzukämpfen, und zu diesem Zwecke gibt er ihnen die Vereinigung als das beste Mittel an; mit vereinten Kräften, wie in diesem Stücke, sollten sie gegen ihre Männer zu Felde ziehen, sich nicht mehr von ihnen tyrannisieren lassen, sondern den Spieß umkehren und selbst die Herrschaft in die Hand nehmen; dann werde jede bald ihren Gatten als ihren Sclaven finden.

Downes sagt von dem Stücke: *„an excellent witty play, and all parts very well acted, but the nice critics' censure was, it wanted just decorum, made it flag at last.“* Cibber schiebt die Schuld an dem rasch abnehmenden Besuche des Lustspieles nicht so sehr auf den Mangel an Anständigkeit, sondern auf die ungünstigen Theaterräumlichkeiten. Immerhin wird aber in *„Some Account“* von einer zehnmaligen Aufführung (nach einander) gesprochen.

Unter den Schauspielern soll sich besonders Dogget als Moneytrap, einer der beiden Ehemänner des Stückes, ausgezeichnet haben (vgl. „Apology“ 343).

In demselben Theater und in demselben Jahre erschien noch am 27. December „The Mistake“, eine Übersetzung von Molières „Dépit Amoureux“. Wiederum haben wir zwei Handlungen (siehe *„Oeuvres de Molière“, Tome I,* der Ausgabe *„Les Grands Ecrivains de la France“; Notice 181 ff.).*

Die eine ist einem italienischen *„Imbroglio“* entlehnt

und bei weitem die umfangreichere. Sie handelt von einem als Knaben verkleideten Mädchen, welches den Muth und die Unverschämtheit hat, den Geliebten ihrer Schwester Lucile in der Dunkelheit der Nacht aufzusuchen, während dieser die Schwester in die Arme zu schließen vermeint. Dieser Irrthum, welcher naturgemäß viele Verwicklungen herbeiführt, wird am Schluss in höchst merkwürdiger Weise zur Freude und Befriedigung aller offenbar. Der andere Theil rührt von Molière selbst her und ist auf viel weniger Scenen beschränkt; er besteht nur aus den unter Liebenden häufig vorkommenden Zwistigkeiten und Neckereien, zwischen Eraste und Lucile. Molière hat auf diese Scenen große Sorgfalt verwendet, sie mit besonderer Liebe ausgearbeitet und auch den Titel des ganzen Stückes nach ihnen benannt. Vanbrugh hat sein Hauptinteresse jenen Scenen zugewendet, welche besonders durch ihre komischen Situationen wirken und, diese bevorzugend, dem ganzen Stücke den Titel „*The Mistake*“ gegeben.

Den Prolog und Epilog hat er nicht selbst verfasst. Steele schrieb den ersteren, Motteux den letzteren. Der Prolog handelt über das neue Schauspielhaus. Steele weist darin auf zwei Punkte hin, die dem Publicum nicht passen dürften: 1. die Schauspieler benützen noch immer die alten Costüme des früheren Theaters, trotzdem das Publicum verlangt (besonders in Tragödien) neue, prächtige Kleider zu sehen, 2. die Zuschauer wünschen, dass in jedem Lustspiele ein Tanz eingeflochten sein solle, ausgeführt von den theuren Tänzern. Auch dem sei heute nicht entsprochen, man möge aber nachsichtig sein und dem Dichter Beifall zollen. „Denn ihm verdanken wir“, sagt er weiter, „dieses Haus, wo die theatralischen Engel sich höher erheben können, wo die mimischen Donner einen breiteren Himmel erschüttern; er habe mehr gethan als je ein Barde vorher“. Sehr bezeichnend für den unermüdlichen Vanbrugh ist dann der Satz:

> „*His thoughts are still to raise your pleasure fill'd*
> *To write, translate, to blazon or to build.*“

Der Epilog bezieht sich direct auf den Gang des Stückes und mag nur insofern erwähnt werden, als auch hierin die Handlungsweise der Heldin desselben gutgeheißen wird.

Auch *„The Mistake“* erwähnt Downes und sagt von demselben, es sei ein sehr unterhaltendes Lustspiel, witzig und mit viel gutem Humor gearbeitet, doch werde es kaum ein Repertoirestück bleiben.

Bis ungefähr um diese Zeit hatten Vanbrugh und Congreve als Directoren gemeinschaftlich das Theater geleitet. Einige Monate nach der ersten Aufführung des *„Confederacy“* heißt es, gab Congreve seine Ansprüche auf und überließ Vanbrugh allein die Leitung des Hauses. Wie die rasch aufeinander folgenden Stücke Vanbrughs beweisen, gab er sich die redlichste Mühe um die Hebung der neuen Bühne. Zwei Lustspiele sind bereits erwähnt, die er für das neue Theater bearbeitet hatte. Nun trat er auch noch mit einem dritten vor die Öffentlichkeit, das später allerdings nicht gedruckt wurde: „The Cuckold in Conceit“, eine Übersetzung von Molière's „Cocu Imaginaire“, einem Lustspiele, das in Frankreich großen Beifall gefunden hatte. Aber alle seine Bemühungen waren vergeblich; das Haus war zu unpassend erbaut und für das Theaterpublicum zu abgelegen. Dazu kam noch, dass auch die Schauspieler nicht mehr die frühere Zugkraft ausübten; denn viele der alten berühmten oder wenigstens bekannten Künstler waren theils todt, theils zu alt, um auf der Bühne zu erscheinen, und es waren neue Kräfte an ihre Stelle getreten. Cibber führt als gestorben an: Smith, Kynaston, Sandford und Leigh, als hochbetagte Schauspieler nennt er: Underhill und Betterton, welch letzterer allerdings noch hie und da bis zum Jahre 1710 auftrat.

Vanbrugh allein führte das Theater nur bis zum Beginne des Sommers 1706 weiter, etwa bis zum Juni oder Juli. Um diese Zeit gab er der ganzen Schauspielergesellschaft des Theaters, insbesondere Verbruggen und Booth, die Erlaubnis, den Rest des Sommers zu ihren eigenen Gunsten was immer für Stücke zu spielen. So brachten die Schauspieler bis zum Bartholomäusabend (23. August) 1706 beliebige Stücke zur Darstellung. Downes bemerkt hiebei, dass sich ihre Einkünfte damals nicht auf die Hälfte des früheren Gehaltes beliefen, den sie im Winter erhielten.

Vom 23. August bis zum 15. October war das Haymarket-Theater geschlossen.

Der schlechte, unhaltbare Geschäftsgang des Theaters war offenbar, und es war Stadtgespräch geworden, dass nichts als eine Wiedervereinigung der beiden Gesellschaften, dieser und derjenigen des Drury-Lane-Theaters, die englische Bühne wieder zu ihrem früheren Glanze bringen könne. Vanbrugh wusste, erzählt Cibber, dass eine Vereinigung herbeizuführen der Mühe wert wäre, dass er aber nicht zu eilig sein dürfe. Er übergab daher in der Zwischenzeit sein Theater einem fleißigen Pächter, der es in eine bessere Lage bringen sollte. Dieser Mann fand sich unter der Gesellschaft der „Patentees“ des Drury-Lane-Theaters in der Person des Owen Swiney. Vanbrugh verpachtete an ihn das neue Theater unter der Bedingung, dass er ihm für jeden Spieltag 5 £ zahle, wobei die Gesammtsumme im Jahre nicht den Betrag von 700 £ überschreiten solle. Swiney besaß nun nicht allein die Spiel-Licenz, sondern auch das Benützungsrecht der Ausstattung und Decorationen, sowie auch das Verfügungsrecht über die Schauspieler dieses Theaters. Außerdem aber erlangte er von der Leitung des Drury-Lane-Theaters die Zustimmung, als er sich erbot, diejenigen Schauspieler zu engagieren, welche freiwillig von dieser Bühne übertreten wollten. Weil daselbst hauptsächlich Sänger, Tänzer und Gaukler verwendet wurden, so entschlossen sich fast alle zu übersiedeln. Cibber führt an: Wilks, Estcourt, Mills, Keen, Johnson, Bullook, Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers; Downes erwähnt noch Rich. Norris und Fairbank, übergeht aber Mrs. Rogers. Auch Cibber, der bei der raschen Durchführung der Verhandlungen erst nach Abschluss des Pachtvertrages von dem Umschwung im Haymarket-Theater erfuhr, da er sich während der Zeit auf dem Lande aufhielt, blieb nicht im alten Hause zurück, sondern trat mit den anderen in das neue über.

So waren im October 1706 die Schauspieler, die sich im Jahre 1695 getrennt hatten, zum Theil wieder vereinigt und zwar in einem dritten, einem neuen Hause, im Haymarket-Theater. Vanbrugh, der nach dem ersten Jahre der Bühnenthätigkeit das selbständige Dichten aufgegeben hatte,

brach nun mit seinen Bemühungen um das Theater überhaupt, obwohl er sich noch um die Verhältnisse daselbst gekümmert haben mag.

Die beiden Spieljahre 1706/7 und 1707/8 standen also unter der Leitung Owen Swiney's. Das Theater gedieh nun besser als früher. Besondere Verdienste um das Emporkommen desselben erwarb sich wieder Lord Halifax. Dieser veranstaltete eine öffentliche Subscription für die Wiedererweckung dreier Stücke der besten Autoren. Es waren dies „*Julius Caesar*“ von Shakespeare, „*King and no King*“ von Fletcher und „*Marriage à la Mode and Maiden Queen put together.*“ Damit wurde ein großer Erfolg erzielt.

Ein Theilnehmer am Drury-Lane-Theater, der bereits genannte Thom. Skipwith, übergab im Sommer 1708 sein Patent seinem Freunde Colonel Brett of Sandywell, in Gloucestershire; er glaubte, dass dieser, da er ein Günstling unter den Dichtern und Schauspielern sei, mehr leisten könnte, als er während der zehn Jahre seiner Thätigkeit vermocht hatte. (Cibber erzählt weitläufig über den genannten Colonel Brett.) Brett nun, der in intimem Verkehr mit dem Vice-Chamberlain stand, bewirkte durch dessen Vermittlung die Vereinigung der Schauspieler, die im Drury-Lane-Theater geblieben waren mit denen im Haymarket-Theater. Ferner wurde der vernünftige Plan gefasst, die eine Bühne nur für Opern und die andere nur für Schau- und Lustspiele zu bestimmen. Damals kam der berühmte italienische Sänger Nicolini nach London und wurde alsogleich von Swiney für das Haymarket-Theater engagiert, das auch in Zukunft meist Opern zur Aufführung brachte. Die Schauspieler aber waren alle in Drury-Lane unter den „Patentees“ als „Her Majesty's only Company of Comedians“.

In diese Zeit ist nun wohl der zweite Theil des „*Aesop*“ zu setzen, welcher in der Ausgabe von Leigh Hunt unmittelbar auf den ersten Theil folgt. Dieser Theil enthält eine Scene, deren Figuren Schauspieler sind, und in welcher die Trennung derselben und ihre Wiedervereinigung zur Sprache kommt, eine Scene, welche nur zu dieser Zeit Interesse erwecken konnte; man kann daher vielleicht mit gutem Grunde die Zeit von 1706 bis 1708 oder eine etwas spätere als Abfassungs- und Aufführungszeit ansetzen.

Ferner soll auch damals die Umarbeitung jener Scenen in „*The Provoked Wife*“ vorgenommen worden sein, in denen der geistliche Stand verspottet wird. Cibber nimmt in seiner Apology das Jahr 1725 an und erzählt, dass sie (jedenfalls die Schauspieler des Drury-Lane-Theater) dieses Stück für einige Jahre unbeachtet gelassen hätten, weil sie auch ohne die Stücke dieser Art ihre Rechnung fanden; damals aber sei Vanbrugh aufgefordert worden, ihnen dasselbe zu überlassen, nur hätte er an Stelle des Priesterrockes, der in der alten Fassung missbraucht worden sei, eine Frauenkleidung gesetzt, wodurch er sich von dem Vorwurfe der Gottlosigkeit befreit hätte, und die Scenen unschuldig geworden wären. Es ist nun allerdings richtig, wie durch „*Some Account*“ bestätigt wird, dass dieses Stück im Drury-Lane-Theater zum erstenmale im Jahre 1725 und zwar am 11. December aufgeführt wurde; die allererste Aufführung fand bekanntlich in Lincoln's Inn Fields statt. Dieselben Stücke, die dort gespielt wurden, führte man zum Theil im Haymarket-Theater auf; somit ist es nicht ausgeschlossen, dass auch „*the Provoked Wife*“ darunter war. Der Verfasser von „Some Account“ vermuthet nun, dass Vanbrugh schon vor der Aufführung in diesem Theater die Änderung vorgenommen habe; doch lässt sich das kaum entscheiden.

So sind wir Vanbrugh in seiner Thätigkeit als Dichter und Bühnenschriftsteller, die er während des Zeitraumes von zehn Jahren entfaltet hatte, gefolgt. Er hatte mit seiner ganzen dichterischen Kraft eingesetzt, aber ein ebenso großer Widerstand war ihm in den Weg getreten. Seine Energie ließ naturgemäß nach und seine Schaffenslust sank auf diesem Gebiete langsam und allmählich bis auf den Nullpunkt herunter. Jene Kraft, die er der Dichtkunst gewidmet hatte, fühlte er an ein undankbares Publicum vergeudet. Aber in demselben Maße, in welchem sich diese Kraft verminderte, nahm jene Kraft und Energie zu, die er auf sein zweites Talent, auf das architektonische mit besserem Erfolge verwendete, und im Jahre 1708, in welchem er der Bühne für immer Lebewohl sagte, war Vanbrugh ein großer und geachteter Architekt.

Es müsste demnach gleich jetzt auf seine Thätigkeit

als Architekt eingegangen werden, aber, da er am Ende seines Lebens sich noch einmal der Dichtkunst hingegeben hat, so wollen wir diese eine Seite seiner Thätigkeit gleich hier endgiltig zum Abschlusse bringen, indem wir ungefähr achtzehn Jahre überspringen.

Cibber erzählt in seiner Apology, dass ihm Vanbrugh, als er mit ihm zum letztenmal zusammentraf, Mittheilungen über ein Stück machte, an dem er eben arbeite und das er in nächster Zeit in die Öffentlichkeit bringen werde; vorerst wolle er aber noch die nöthigen Verbesserungen anbringen und bitte daher um Entschuldigung, dass er ihm den Entwurf nicht zeige; die Scenen seien noch zu wenig verdaut, einige zu lang und zu unregelmäßig, und besonders die niederen Charaktere wiesen noch viele Mängel auf; sowie die Scenen jetzt geschrieben seien, werde er sie nicht der Öffentlichkeit anvertrauen. Wir wissen nicht, ob Vanbrugh nach dieser Zusammenkunft noch an der Arbeit weiter geschrieben und gefeilt hat; jedenfalls aber ist er damit nicht zu Ende gekommen und hat sie der Öffentlichkeit nicht übergeben.

Erst nach seinem Tode kam das Manuscript ans Tageslicht. Cibber hatte es unternommen, das von Vanbrugh begonnene Stück fortzusetzen und zu „verbessern“ (!) und er brachte am 10. Jänner 1728 im Drury-Lane-Theater ein Lustspiel „The Provoked Husband“ auf die Bühne, wie es im Prolog heißt, eine Neubelebung von embryonalen Scenen eines Barden, der nicht mehr unter den Lebenden weile, auf den er aber alles Lob, das ihm gespendet werde, übertrage. Bald darauf gieng er an die Drucklegung dieses Stückes und zugleich damit veröffentlichte er auch sein Vorbild, das Fragment Vanbrughs „A Journey to London“, ohne, wie er selbst sagt, eine einzige Zeile zu ändern. Er brachte hauptsächlich deswegen das unfertige Stück vor die Öffentlichkeit, damit der Leser beide Erzeugnisse miteinander vergleiche und sehe, dass viele Fehler des Stückes schon in der Vorlage wären. Das Vorwort zu dieser Ausgabe trägt das Datum des 27. Jänner 1728; es gibt uns näheren Aufschluss über die Absichten Vanbrughs bei der Behandlung des Stoffes.

Wie schon der Titel „*A Journey to London*“ errathen

lässt, handelt es sich um eine Reise vom Lande in die Stadt: Ein Familienvater, der sich zum Parlamentarier wählen ließ, macht sich mit seiner ganzen Familie nur mit Ausschluss der kleinsten Kinder und einiger Dienstboten auf. Voll von den schönsten Hoffnungen und Plänen tritt er mit Weib und Kind die Reise an; vom ersten Augenblicke aber erleiden sie Ungemach über Ungemach, schon auf dem Wege und dann in der Stadt selbst; gar nichts geschieht, ohne dass nicht eines der Familie einen lächerlichen Streich macht. Der Name des Oberhauptes der Familie, Sir Francis Headpiece, weist übrigens schon auf die Thorheiten hin, die sie begehen. Dies ist die eine Handlung. Wie Vanbrugh sie zu Ende führen wollte, kann man sich wohl denken: Die Familie wird zu stark ins Unglück getrieben, alle müssen einsehen, dass es das Beste sei, die alte Heimat wieder aufzusuchen. Es ist aber noch eine zweite Handlung, die mit der ersten in Zusammenhang gebracht wird, in dem Fragmente enthalten, diejenige, welche Cibber zum Titel seines Stückes Veranlassung bot. In der Mitte derselben steht ein Ehegatte Loverule; er führt eine höchst unglückliche Ehe mit einer sehr verschwenderischen und leichtsinnigen Frau. Die liederliche Gattin, Arabella, kennt keine Gebundenheit durch die Ehe, ja sie ist dieselbe nur eingegangen, um ein zügelloses und freies Leben zu führen. Loverules treuer und aufrichtiger Freund, Charles, stellt diesem das Ideal eines Weibes vor Augen und macht die Bemerkung, dass, wenn eine Frau nicht so sei, wie er sie ihm geschildert habe, man sich von ihr trennen müsse. Diese Worte, sagt Loverule, wolle er beherzigen, aber ob er es wirklich thut, das erfahren wir aus dem Fragmente nicht. Vanbrugh soll sich aber bei der erwähnten Unterredung mit Cibber dahin geäußert haben, dass er wirklich die Frau von ihrem Gatten aus dem Hause jagen lasse. Cibber schreibt: „*All I could gather from him of what he intended in the catastrophe was, that the conduct of his imaginary fine lady (Arabella) had so provoked him that he designed actually to have made her husband turn her out of door.*“ Er erzählt weiter, dass er selbst diesen Ausgang nicht beibehielt, weil diese Maßregeln, so gerecht sie auch im wirklichen Leben wären, für ein Lustspiel zu heftig seien.

Man sieht aus dem Gesagten, dass wir hier wieder wie in „The Relapse“ einen unterhaltenden und einen ernsten Theil haben, welch letzterer dazu bestimmt ist, auf die moralischen Anschauungen des Volkes zu wirken. Wie in „The Relapse“ der erstere Theil der großartigste, so auch hier; wir treffen eine Komik der Situationen theils durch die Handlung vorgeführt, theils erzählt, aber so erzählt, wie wenn sie sich auch vor den Augen abspielte, einen Humor, der geradezu packend ist. Es dürfte nicht viele Schriftsteller geben, die über eine so ausgezeichnete Komik verfügen wie Vanbrugh.

Der zweite, ernste Theil ist wegen der Absichten des Dichters von Interesse. Es war ein bedeutender Umschwung in seinem Denken eingetreten, wenn man erwägt, um was es sich hier handelt: Ein Mann wird in Schutz genommen gegenüber einer leichtsinnigen Frau von demselben Vanbrugh, der in seinen früheren Stücken sich immer auf Seite der Frauen gezeigt hatte. In „The Relapse“ (in dem betreffenden Theile) ist die Frau eine Heilige, in „The Provoked Wife“ ist sie das zwar nicht, aber sie ist zu einem Fehltritte gebracht worden durch die Schuld des Gatten, eines Wüstlings, sie wird also entschuldigt. Damals war aber Vanbrugh ein Junggeselle, ein Feind der Heirat, ein Feind der verheirateten Männer, jener oft verspotteten Haustyrannen; jetzt aber ist er selber ein Ehemann geworden, und es ist daher kein Wunder, wenn er dem Ehestande mit anderen Anschauungen gegenüber steht. Das Liebesleben der Jugend war vorbei, und ein nüchternes, ernstes Leben an seine Stelle getreten. Er stellt in *„a Journey to London“* dem Publicum ein Weib dar, wie es nicht sein soll und ein Weib wie es sein soll: Arabella und Clarinda, und in Charles gibt er uns ein Selbstporträt aus seiner Junggesellenzeit. Man sieht dies aus den folgenden Worten schon, die gleichsam wie eine Rechtfertigung gegenüber seinen Freunden klingen, warum er ins eheliche Leben eintrat: *„Could she make a home easy to her partner, by letting him find there a cheerful companion, an agreeable friend, a useful assistant, a faithful friend and (in its time perhaps) a tender mother, such change of life, from what I lead seems not unwise to think of.“*

Ob dieser Charles im Stück sein Ideal, Clarinda, finden soll, wissen wir nicht wegen des fehlenden Schlusses, und ob Vanbrugh im Leben eine Frau gefunden hat, die der Clarinda entsprach, ist ebenfalls nicht bestimmt. Aber ersteres lässt sich gewiss vermuthen, zumal auch Cibber das Stück in diesem Sinne vollendete, und letzteres können wir wohl auch annehmen, wenn wir später Vanbrugh als Menschen kennen lernen werden.

Es ist ungemein zu beklagen, dass Vanbrugh dieses Stück nicht vollenden konnte; es wäre ein Meisterwerk allerersten Ranges geworden. Cibbers Fortsetzung ist ja nicht schlecht zu nennen, aber es ist eine Art „comédie larmoyante“ daraus geworden, die unserem Geschmacke nicht mehr entspricht. Immerhin aber kann sie noch mit großem Interesse gelesen werden, weil viele Scenen von Vanbrugh herrühren. So hätte unser Dichter am Ende seines Lebens sein größtes Werk geschrieben, wenn ihn nicht der Tod von der Arbeit abberufen hätte.

Vanbrugh als Architekt.

In diesem Abschnitte kommt es uns hauptsächlich darauf an, mit möglichster Genauigkeit die einzelnen wichtigeren Arbeiten Vanbrughs als Architekt darzustellen, womöglich in der Weise, wie sie der Zeit nach aufeinander gefolgt sein können; wir ergänzen und führen also Vanbrughs Lebensgang mit Rücksicht auf seine Bauthätigkeit weiter.

Wann hat Vanbrugh diese Laufbahn begonnen? Diese Frage ist ebensowenig zu beantworten, als jene, wann er zu dichten begann. In der Legende wird zwar erzählt, dass Vanbrugh schon früh wegen des Abzeichnens von Festungen und Schlössern eingekerkert worden war. Daraus ist aber nur zu ersehen, dass er zu dieser Zeit schon fertig zeichnen konnte und dass er Freude und reges Interesse an der Zeichenkunst bekundete.

Auch eine zweite Frage, wie er die Baukunst erlernte, als Autodidakt oder durch einen Lehrer, muss offen bleiben. Man wäre fast geneigt, ersteres anzunehmen, dass er durch eigenes Üben, durch Abzeichnen berühmter Muster die in ihm ruhende Fähigkeit zu solcher Vollkommenheit

ausbildete; denn Swift spielt deutlich darauf an in seinem kleinen Gedichte: *„The History of Vanbrugh's House“ (Works, ed. by Roscoe, London 1864, I. vol. 609)* und besonders die Verse: *„Van's genius without thought or lecture Is hugely turn'd to architecture“* weisen darauf hin.

Im Jahre 1695 erfahren wir zum erstenmal von einer Anstellung Vanbrughs bei einem öffentlichen Baue; es ist aber nicht unmöglich, dass er schon früher entweder selbstständig einen Bau ausführte oder bei einem anderen in untergeordneter Weise beschäftigt war. John Evelyn erzählt in seinem Diary *(Memoirs of John E. 1827. London. III. 342)* unter dem 21. Mai 1695, dass eine Commission, bestehend aus Sir Christ. Wren, Mr. Travers, Capt. Sanders und ihm selbst, nach Greenwich sich begeben habe, um daselbst die Gründe für die Erbauung eines Spitales zu besichtigen. Am 31. Mai verzeichnet er, dass die Commission wieder zusammengetreten sei, und dass Mr. Vanbrugh auf seine Empfehlung hin zum Secretär der Commission zur Erbauung des „Greenwich Hospital“ ernannt wurde. Evelyn musste also damals schon das architektonische Talent Vanbrughs bekannt gewesen sein, sonst hätte er ihn nicht für diesen Posten bei einem so bedeutenden Baue vorgeschlagen. In der „National Biography“ lesen wir unter Hawksmore, einem Schüler Wrens, dass dieser im Jahre 1698 zum „clerk“ desselben Baues ernannt wurde und es heißt dort weiter: „Hawksmore war sehr verantwortlich für den Bau nach den Zeichnungen von Jones, Wren und Vanbrugh.“ Vanbrugh wird also in einem Zuge mit so bedeutenden Männern schon 1698 genannt. Bei diesem öffentlichen Baue war er nun, wie es scheint, fortan sein ganzes Leben hindurch beschäftigt; am 17. August 1716 wurde er „Surveyor of the Works at Greenwich Hospital“.

Diesem Umstande ist es gewiss auch zuzuschreiben, dass er sich dort in der Nähe des Spitales zwei Häuser erbaute, in denen er den Sommer zuzubringen pflegte, das sogenannte *„Mince-pie House“* und das *„Bastile House“*.

Ob Vanbrugh auch an einem anderen öffentlichen Baue, z. B. an der Erbauung des Whitehall Palastes betheiligt

war, wissen wir nicht; die Pläne rühren jedenfalls von Jones her. Aber das alte Mauerwerk des niedergebrannten Gebäudes daselbst scheint er zur Erbauung eines eigenen kleinen Hauses benützt zu haben, wie aus einem Gedichte Swifts zu entnehmen ist. Der Spott Swifts richtet sich in diesem Poem, *„Vanbrugh's House“* betitelt, hauptsächlich gegen die Kleinheit des Hauses und stellt diesen Umstand als einen Fluch Jupiters hin, der diejenigen treffe, die nicht selbständige Dichtungen schaffen, sondern aus anderen Schriftstellern entlehnen und zusammenstoppeln. (Er spielt dabei auf eine „Farce“ an mit 5 Acten, aus dem Französischen genommen.) Früher, sagt er, hätten sich allerdings Dichter ordentliche Häuser erbauen können, als sie noch ihre eigenen Verse gesungen hätten, aber jetzt sei ein Dichter nicht einmal im Stande, eine einfache Wohnung durch seine Kunst aufzubringen. So habe Vanbrugh durchaus von Jupiter ein Haus erflehen und ihn zu diesem Ende durch ein Stück täuschen wollen, aber der Gott habe die Absicht des Mannes durchschaut und aus Herzenslust über ihn gelacht:

„Ay, thought the god, are these your tricks?
Why then old plays deserve old bricks;
And, since you're sparing of your stuff,
Your building shall be small enough.“

Am Schlusse ergeht sich Swift in eine Satire auf alle modernen Dichter überhaupt, indem er dieses Haus als den Typus des herrschenden Witzes und Stiles hinstellt, der nichts sei als der Schutt eines alten Gebäudes:

„So modern rhymers wisely blast
The poetry of ages past;
Which after they have overthrown,
They from its ruins build their own.“

Im zweiten Gedichte, dem bereits erwähnten, spricht er Vanbrugh jede Fähigkeit zum Architekten ab und erzählt in ironischer Weise, wie sich dieser seine Kenntnisse in der Baukunst angeeignet habe: Er habe Kinder, welche Kartenhäuser bauten oder aus Lehm Modelle bildeten, beobachtet, und nach diesen Mustern sein Wohnhaus erbaut. Recht bezeichnend sind die folgenden Verse:

„From such deep rudiments as these
Van is become by due degrees
For building famed and justly reckoned
At court Vitruvius the Second.“

Er wird also hier einerseits als Autodidakt verspottet, andererseits aber, wenn wir von der Ironie absehen, als ein zweiter Vitruvius hingestellt; dies geschah im Jahre 1708, mit welcher Jahreszahl die Gedichte überschrieben sind.

Die selbständigen größeren Bauten werden der Reihe nach durchgenommen, wie sie in Campbell's Vitruvius dargestellt sind, und, da der II. Band dieses Buches 1717 erschienen ist, so haben wir damit auch die wichtigsten Arbeiten Vanbrughs bis zu diesem Jahre behandelt. Bei der Besprechung der in späterer Zeit aufgeführten Gebäude werden wir uns an die Briefe der Pelham-Manuscripte anschließen.

Als erste der Privatunternehmungen Vanbrughs ist jedenfalls die Erbauung von Castle Howard zu nennen. Dieser Bau wurde im Jahre 1702 an der Stelle des alten Schlosses Hinderskelf begonnen. Der Eigenthümer desselben war damals Charles Howard, 3rd Earl of Carlisle (1674 bis 1738), welcher am 23. April 1692 seinem Vater Edward, 2nd Earl of Carlisle, als dritter Earl folgte und seit 1693 „Governor of Carlisle Castle“ war. Vom 8. März 1701 bis 26. August 1706 bekleidete er das Amt eines „Deputy Earl Marshal of England“ *(National Biography: Carlisle, Charles)*. In diese letztere Zeit fällt nun der Beginn des Baues des neuen Schlosses. Carlisle war mit Vanbrugh gewiss sehr zufrieden; denn schon im Jahre 1704 verschaffte er ihm die Stelle des Clarenceux King-at-Arms. Das Patent, heißt es in *Noble's College of Arms,* gieng am 29. März 1704 auf Vanbrugh über, und die feierliche Ceremonie im Collegium wurde in Stellvertretung des Earl of Carlisle von dem Earl of Sussex vorgenommen. Die Pläne des Schlosses Carlisle, des Howard Castle sind in „Vitruvius“ auf den Platten 63—71 gezeichnet. Campbell sagt dort von dem Bau: *„Here are excellent gardens, parks of great extent, lofty obelisks. And in fine, this seat is truly worthy of so great and*

so liberal a patron, which was built 1714." An der Ausgestaltung und Verschönerung des Schlosses war er später immer beschäftigt bis zu seinem Tode. Davon erfahren wir aus seinen Briefen selbst. So in einem Briefe vom 8. August 1721 aus Castle Howard an den Herzog von Newcastle schreibt er u. a., er solle kommen, dieses Schloss zu besuchen; hier sei der reizendste Ort, den er je gesehen habe: „*Many new charms open this year, that never appear'd before, and many new will next. If I take in what a third will produce (bar more Southsea storms) I believe here will be (beyond all contest) the top seat, and garden of England. Of the house I say nothing: the others I may commend, because nature made them; I pretend to no more merit in them than a midwife, who helps to bring a fine child into the world, out of bushes, boggs and bryars.*" In ähnlicher Weise schreibt er auch an seinen Freund, den Brigadier Watkins, am 28. August 1721 u. a.: „*Two years more, tho' they won't compleat all the building, will so beautify the outworks of gardens, park, &c., that I think no place I ever saw, will dispute with it for a delightful dwelling in generall, let the criticks fish out what particular faults they please in the architecture.*"

In Campbell's Vitruvius finden sich auf den Platten 47 und 48 des ersten Bandes Zeichnungen der Pläne des Schlosses Kings Weston in Gloucestershire und dazu auf Seite 5 die Bemerkung, dass dieses Schloss, der Sitz des Right Hon. Edw. Southwell, das große Genie seines Erbauers, Sir John Vanbrugh, zeige, der es im Jahre 1713 vollendet habe.

Vanbrughs größte architektonische That ist die Erbauung des Schlosses Blenheim in Oxfordshire nahe von Woodstock, jenes berühmten Denkmales der Ruhmesthaten des Herzogs von Marlborough. Über die ganze Geschichte des Baues ist ein gewisses Dunkel gebreitet, und es wird nicht eher vollständige Klarheit in die Sache kommen, als nicht alle darauf bezüglichen Schriften und Briefe herangezogen werden können. Schon D'Israëli hat sich mit diesem Gegenstande befasst und darüber jene „*Secret History of the Building of Blenheim*" geschrieben, die uns aber, weil sie auf zu wenig Nachforschungen beruht, nicht befriedigt. Wenn sich demnach diese Arbeit mit derselben Angelegen-

heit beschäftigt, so geschieht es deshalb, weil Quellen herangezogen werden konnten, die gewiss mehr Licht in die dunklen Verhältnisse des ganzen Unternehmens bringen. Es sind folgende:

1. Die Biographie Marlboroughs von Wilhelm Coxe in der Übersetzung des F. A. v. H., Majors im k. k. österreichischen General-Quartiermeister-Stab, mit dem Titel: „Herzogs Johann v. Marlborough Leben und Denkwürdigkeiten, nebst dessen Original-Briefwechsel aus dem Familien-Archive zu Blenheim.“ Wien 1822.

2. *„The Letters and Despatches of John Churchill, First Duke of Marlborough, ed. by Sir George Murray.“ London 1845, in 5 vols.*

3. *„Private Correspondence of Sarah, Duchess of Marlborough.“ 2nd ed. London 1838.*

4. *„Swift's Journal to Stella“* (in der früher citierten Ausgabe).

5. Zwei Briefe Vanbrughs an die Herzogin von Marlborough, welche unter den im „Athenaeum“ abgedruckten Pelham-Manuscripten zu finden sind.

Am 14. December 1704 war Marlborough unter ungeheuerem Jubel als Sieger von der Schlacht bei Hochstädt und Blindheim (englisch Blenheim) nach England zurückgekehrt und auf das feierlichste empfangen worden. Beide Häuser sprachen ihm ihre Anerkennung aus, und das Unterhaus beantragte eine Ehrengabe Englands an seinen Helden, indem es die Wahl derselben der Königin Anna übertrug. Diese entschloss sich, die Ansprüche der Krone auf das Lehens- und Eigenthumsrecht Woodstocks und des Gutes Wooton aufzugeben und diese Rechte auf den Herzog v. Marlborough und dessen rechtmäßige Erben zu übertragen. Am 14. März 1705 wurde der Schenkungsbrief von dem Hause der Gemeinen ausgefertigt. Die Königin, damit nicht zufrieden, wollte auch selbst ihre Erkenntlichkeit zeigen und beauftragte das Hofbauamt, dem Herzoge auf ihre eigenen Kosten ein prächtiges Gebäude aufzuführen, das den Namen „Blenheim Castle“ führen sollte.

Verschiedene Modelle und Risse werden eingeschickt. Vanbrughs Offert wird angenommen, der, wie es bei Coxe

heißt, damals den Ruf des ersten Baukünstlers hatte, und er selbst wird mit der Leitung des Baues betraut.

Marlborough, der im Frühlinge dieses Jahres wieder nach Haag abgereist war, schreibt von Trier aus unterm 18. Juni 1705 an seine Frau (Coxe II, 187): „Ich bitte Dich, betreibe Du den Bau meines Hauses und der Gärten! Ich glaube, in Zukunft wird mich nichts mehr aus meinem heimatlichen Landsitze herauslocken"; und von Meldert aus schreibt er am 7. August 1705 an Vanbrugh (Letters and Desp. II, 207): „*I am very much obliged to you for the account you give me in your letter of the 22nd of June, of the laying the first stone at Woodstock, and of the alterations you design in the building, which, I am satisfied, must be for the better. I do not doubt but you will press on the works with the same care as long as the season does allow it;* . . . Wir entnehmen daraus, dass am 22. Juni 1705 bereits der Grundstein zu dem Schlosse gelegt war.

Der Bau schreitet dem Wunsche des Herzogs gemäß rüstig weiter fort. Im December 1706, nachdem Marlborough wieder in die Heimat zurückgekehrt ist, erfolgt ein neuerlicher Beschluss des Oberhauses: „Die Gerechtsame und der Besitz des Freigutes Woodstock nebst dem Schlosse Blenheim haben für ewige Zeiten auf die Titelträger des Hauses Marlborough überzugehen"; — eine Verfügung, durch welche die Großthaten des Herzogs und der ihm von der Nation gezollte Dank für immer dem Gedächtnisse erhalten bleiben sollten. Diesem Beschlusse trat das Unterhaus bei, und er erhielt die Sanction der Königin.

Im Frühlinge des Jahres 1707 trat wegen schlechter Witterungsverhältnisse eine Verzögerung des Baues ein. Marlborough schreibt an Vanbrugh als Antwort auf einen von ihm geschickten Bericht: „*Camp at Meldert, 4th Aug. 1707. I have received your letter of the 15th of July from Blenheim, and as I am sensible the delays there in the beginning of the season were unavoidable, I am very glad to understand you at length have found means to set the works going again, for the carrying on of which I hope the weather is more favourable with you than it has been here for some time past. I satisfy myself no care will be wanting on your part to finish what you have in hand with all possible dispatch; in the meantime I shall*

be obliged to you for a sight of the drawings you mention, and an account of the progress you make from time to time." In gewissenhafter Weise erstattet also, wie man sieht, Vanbrugh Bericht über den Fortgang des Baues. Aus den nächsten Jahren sind uns freilich keine solchen Berichte mehr erhalten.

Aber Marlborough ist vom 18. November 1707 bis 29. März 1708 selbst wieder in England und überzeugt sich mit eigenen Augen von den Fortschritten des Baues. Es ist jedenfalls alles in Ordnung; denn Vanbrugh bleibt bei der Familie in Gunst. Dies bezeugen zwei Briefe aus jener Zeit, welche in „*The Private Correspondence*" (144/5 und 153/4) abgedruckt sind. Wie erinnerlich, befand sich Vanbrugh damals in einer Klemme infolge des verunglückten Unternehmens des Theaterbaues. Wie nun aus dem ersten der erwähnten Briefe vom 1. Juli 1708, welchen der Herzog an die Herzogin richtet, hervorgeht, hatte sich Vanbrugh an diese um eine „*pension*" gewendet; allerdings war sie gegen die Bewilligung derselben und hatte dem Gemahle ihre Gründe vorgelegt, aber das Antwortschreiben des Herzogs zeugt durchaus von Wohlwollen, wenn er schreibt, man solle ihn (Vanbrugh) wissen lassen, dass er Geduld haben möge, bis sich etwas fände, das mehr von Dauer sei als eine „*pension*". In dem anderen Briefe, welchen im Juli 1708 Maynwaring, der vertraute Secretär und Freund der Herzogin, an diese schreibt, gibt derselbe seine Meinung über einen Bittbrief Vanbrughs ab, der, wie er sagt, durch seine „*folly*" (er meint darunter seine Theaterunternehmung) tief heruntergekommen sei; ihn hätte dieser Bau mehr Geld gekostet als subscribiert gewesen, und er werde sowohl von den Arbeitern, die das Theater erbaut, als auch von den Geschäftsleuten, welche die Kleider u. s. w. geliefert hätten, belästigt. Gleichwohl rathe er ihr aber nicht, ihn zu unterstützen, weil er selbst in seinen alten Tagen auf eine Hilfe rechne und sie in Anspruch nehmen werde. Selbstlosigkeit kann man diesen Worten Maynwarings nicht nachsagen. Mag nun Vanbrugh die Unterstützung erhalten haben oder nicht, das geht gewiss aus dem Briefe hervor, dass er mit der Familie auf gutem Fuße stand; sonst hätte er sich nicht mit einer solchen Bitte an sie gewendet. Bis

zu diesem Zeitpunkte ist also der Bau gewiss zur Zufriedenheit der herzoglichen Familie vonstatten gegangen. In der nächsten Bausaison 1709 finden wir aber schon die Anzeichen eines gelinden Misstrauens gegenüber dem Bauleiter. Es heißt jetzt in den uns über den Bau erhaltenen Briefen, Vanbrugh müsse überwacht werden, dass er nicht immer wieder Neues beginne, sondern das Begonnene vollende. Einmal fürchtet die Herzogin sogar, wie aus einem Antwortschreiben des Gemahls hervorgeht, dass Vanbrugh diesem falsche Berichte über den Fortschritt des Baues sende. Die erwähnten Briefe, vier an der Zahl, findet man wieder in der „*Private Correspondence*" (192, 193, 196, 273). Es sind, mit Ausnahme des letzten, Briefe des Herzogs an die Herzogin. Der erste, am 24. Juni 1709 von Abbey of Looz aus geschrieben, in welchem der Herzog von Vorhängen spricht, die er nach dem Maße Vanbrughs in Brüssel um den Preis von 800 £ hat anfertigen lassen, ist weniger interessant; er zeigt nur, dass der Herzog für die Ausschmückung des Schlosses auch selbst sorgte und dafür große Summen ausgab.

Viel wichtiger ist der zweite Brief, der uns schon eine kleine Veränderung der Gesinnung gegenüber Vanbrugh zeigt. Der Herzog schreibt am 1. Juli: „*I agree with you that Mr. Vanbrugh must be carefully observed, and not suffered to begin any new work; but to apply all the money to the finishing what I directed before I left England.*" Am Schlusse spricht er gleichwohl seine Freude darüber aus, dass der Bau im übrigen so sehr zur Befriedigung der Herzogin fortschreite, so dass er denselben vielleicht bei seiner Rückkehr gedeckt finden werde. Ebenso interessant ist der nächste Brief vom 11. Juli: „*I have had the happiness of yours of the 23rd and 24th: by both accounts I find that you are apprehensive that Mr. Vanbrugh gives me false accounts of what passes at the building at Woodstock. I do assure you, upon my word, that I have neither received any accounts or any letter from him since I left England. I approve of all you have done . . .*", er wünscht dann, dass die Stallungen beendigt würden, und fügt wieder die Mahnung hinzu, Vanbrugh nichts Neues beginnen zu lassen.

Gegen Ende dieses Jahres haben wir noch einen Brief

des Secretärs an die Herzogin; hier gibt dieser seiner Hoffnung Ausdruck, dass sie alles in Woodstock in schönster Ordnung finden werde, und sagt unter anderem von Vanbrugh, dass er *„good and tractable“* sei.

Am Baue selbst war keine Störung eingetreten; auch im nächsten Jahre wird die Arbeit wieder rüstig aufgenommen. Vanbrugh befindet sich aber immer noch in Geldschwierigkeiten, wie aus dem Briefe Maynwarings an die Herzogin vom Mai 1710 hervorgeht (Priv. Corr. 342): *„I am sorry to trouble your Grace with this melancholic letter of Mr. Vanbrugh's, nor can I desire anything upon it, but that you will please to put my Lord Treasurer in mind that since he has promised that he will do something for him, he may as well do it soon as three months hence“*. Am 30. August 1710 schreibt der Herzog an die Herzogin einen Brief, welcher den Wunsch enthält, mit dem Baue noch im Laufe des Sommers möglichst weit fortzuschreiten: *„Pray take the best measures you can with Mr. Travers* (dieser und Hawksmore waren auch an der Erbauung des Schlosses betheiligt) *and Mr. Vanbrugh that all the work possible may be done this summer at Blenheim.“*

Die Erfüllung dieser Bitte war aber nicht möglich; denn in England trat nunmehr ein großes politisches Ereignis ein. Es vollzog sich ein durchgreifender Umschwung in der Regierung, und dieser sollte auch eine Unterbrechung des Baues von Blenheim Castle zur Folge haben.

Die Whigs, in deren ersten Reihen Marlborough stand, mussten den Tories weichen. Was dieser Wandel in England zu damaliger Zeit bedeutete, lässt sich heute kaum ermessen. Ein neues Ministerium aus den Mitgliedern der Torypartei wurde gebildet, und Tories bildeten von nun an auch die Umgebung der Königin. Auf das Whig-Ministerium *„Godolphin“* war das Tory-Ministerium *„Harley-Oxford“* gefolgt.

Die Civilliste der Königin, welche das Parlament bestimmte, wurde geprüft und aus derselben der Posten für das Schloss Blenheim gestrichen, mit dem Bemerken, dass dafür bereits genug ausbezahlt worden sei; alles andere hätte der Herzog selbst aufzubringen. Als davon die Herzogin erfuhr — es war im Herbste 1710 — erklärte sie,

eher die Arbeiten einstellen zu lassen als sich zu Zahlungen zu verpflichten. So geschah es auch. Wirklich trat ein Stillstand ein, kaum konnte das Fertige vor dem Winter geschützt werden.

Im Mai 1711 wurde Harley zum Lord High-Treasurer ernannt. Coxe erzählt nun, dass die eifrigen Bemühungen Vanbrughs im Frühling 1711 durchsetzten, dass 7000 £, welche noch von der Anweisung Godolphins ausständig waren, flüssig gemacht wurden, und dass er einen Überschlag über die zur Vollendung des Baues noch erforderlichen Auslagen vorlegen durfte; er forderte mit Einschluss der erwähnten Rückstände die Summe von 87.000 £. Der Minister (Harley), sagt Coxe weiter, war über die Höhe des Betrages erstaunt und verfügte eine nochmalige Durchsicht des Überschlages. Nachdem aber Vanbrugh, in Audienz empfangen, darauf hingewiesen hatte, dass er in der Hoffnung, der Herzog werde dies auf eigene Kosten übernehmen, manches Entbehrliche weggelassen und nur das berücksichtigt habe, was der ursprünglichen Absicht der Königin in Anbetracht der nationalen Würde des Denkmales entsprochen hätte, habe ihn der Minister mit Anzeichen der Befriedigung entlassen.

Vanbrughs Bemühen war nicht vergeblich. Am 17. Juli legte er der Königin eine Anweisung auf 20.000 £ zur Genehmigung vor, und in „*Swift's Journal to Stella*" lesen wir unterm 19. August 1711, dass die Königin 20.000 £ für die Fortsetzung des Baues des Schlosses bestimmte, „*which has been starved till now, since the change of the ministry*". Der Bau wurde nun wieder aufgenommen; seine Unterbrechung hatte von Anfang Herbst 1710 bis ungefähr Mitte August 1711 gedauert. Coxe erwähnt einen Brief Vanbrughs an den Herzog, allerdings ohne Datum, worin er mittheilt, auf die Zusicherung des Ministeriums sich stützend, die Arbeit wieder aufgenommen zu haben; das Werk schreite wieder vorwärts, ohne dass die Gläubiger darauf bestünden, dass alles von staatswegen ausgefolgte Geld zur Tilgung der Rückstände verwendet werde, was auf ihren ausdrücklichen Wunsch hätte geschehen müssen. Wenn wir nun das uns erhaltene Schreiben des Herzogs an Vanbrugh vom 3. September 1711 lesen, so ist kein Zweifel, dass der Brief, auf

welchen in demselben angespielt wird, kein anderer ist als der von Coxe erwähnte. Der Wortlaut dieses Schreibens ist folgender: „*Camp before Bouchain, 3rd Sept. 1711 (Letters and Desp. V. 475): I thank you for the favour of your letter of the 10th of August. My Lord Treasurer has been so kind as to acquaint me already with the care he had taken for carrying on the works at Blenheim, and I shall now soon expect from you an account of what you think may be compassed this year. You may believe I should be very glad to gratify you in your desire of the four hundred pounds upon account, if I thought I could regularly do it of myself. As soon as I come home, will readily give his concurrence, so that the deferring it for two or three months at most, I hope, can be no prejudice to you. I am, with truth, Sir .... M.*“

Wie man sieht, hatte Vanbrugh schon auf die bloße Zusicherung neuerlicher Summen die Arbeit wieder begonnen und höchstwahrscheinlich deshalb von dem Herzoge einen Vorschuss von 400 £ verlangt, den ihm allerdings Marlborough nicht gewährte; denn er war vorsichtig genug, die Zahlungen von der Regierung aus besorgen zu lassen, damit es nicht den Anschein habe, als ob Vanbrugh von ihm beschäftigt werde.

Ferner sehen wir aus dem ersten Briefe, dass die Handwerksleute und Arbeiter im Rückstande waren, dass sie auch jetzt nicht bezahlt wurden, weil sie sich auf eine spätere Zeit vertrösten ließen; die 20.000 £ wurden für die Weiterführung des Baues bestimmt, die Schulden blieben unbeglichen.

Nun trat eine gewaltige Wandlung in Marlboroughs Leben ein.

Am 31. December 1711 wurde der Herzog aus allen seinen Ämtern entlassen. Unterm 1. Jänner 1712 schreibt Swift in seinem „Journal to Stella“: „*It is true that the Duke of Marlborough is turned out of all;* die Königin und der Lord Treasurer hassen ihn tödlich, und diesem Umstande verdankt er seinen Fall mehr als seinen anderen Fehlern.“ Am 23. oder 24. Jänner kommt im Hause der Gemeinen der Vorwurf der Bestechlichkeit des Herzogs zur Berathung. Die Verhandlungen fallen mit einer Majorität von hundert Stimmen zu seinen Ungunsten aus. Am

25. Jänner schreibt Swift: *„The Duke will now be able to do no hurt.“*

Marlborough sah sich nun, da er zugrunde gerichtet war, von einer großen Zahl von Feinden umgeben; nicht allein das Ministerium und dessen Partei war ihm feindlich, sondern auch unter den Whigs, deren wahre Sympathie er niemals besessen[1]), fand er viele Gegner.

Man war allgemein der Ansicht, dass er den Krieg aus Habsucht in die Länge gezogen hätte, und brachte gegen ihn die Klage auf Zurückerstattung der Summen, die er als Provision erhalten hatte, ein; zugleich forderte man von ihm die Summe von 30.000 £, für welche er als für die Rückstände des Schlossbaues persönlich haftbar sei, weil die Zahlungen aus der Civilliste eingestellt worden seien.

Diese Behandlung in seinem Vaterlande nöthigte ihn, den Continent aufzusuchen, wo er allein noch Freunde finden konnte. Am 28. November 1712 reiste er ab und mied England bis zum Tode der Königin.

Im Jänner 1713 begab sich auch die Herzogin zu ihrem Gemahl.[2])

Es fragt sich nun: Wie verhielt es sich mit dem Schlossbau während dieser Zeit? Es wurde jedenfalls von den oben erwähnten 20.000 £, welche die Königin bewilligt hatte, weiter gebaut, ohne dass man auf die am Baue haftenden Rückstände, welche nun dem Herzoge in die Schuhe geschoben wurden, Rücksicht genommen hätte. Coxe berichtet, dass um diese Zeit eine Prüfung der seit Sommer 1710 angewachsenen Schulden der Civilliste vorgenommen, und u. a. der Betrag von 60.000 £, bestimmt für den Bau von Blenheim, gefunden wurde. Die Summe stimmt genau.

Das Unterhaus übernahm die Tilgung dieses Betrages, und gegen Ende des Jahres 1713 erhielt Vanbrugh während der plötzlichen Erkrankung der Königin 10.000 £. Somit bleiben noch 30.000 £ rückständig, welche, wenn kein abermaliges Hindernis eingetreten wäre, sicherlich nach und nach ausbezahlt worden wären.

---

[1]) *Nat. Biogr. — Marlborough.*

[2]) *„Journal to Stella“. 6./I. 1713.*

Wiederum war es aber ein Umschwung in der Regierung, der diese Aussichten zunichte machte. Schon nach dem Frieden von Utrecht (5. Mai 1713) brachen große Feindseligkeiten zwischen dem Lord Treasurer und seinem Collegen Bolingbroke aus; und, da letzterer bei der Königin in Gunst stand, erhielt Harley am 27. Juni 1714 seine Entlassung; Bolingbrokes Triumph aber dauerte nur drei Tage; denn am 1. August 1714 starb die Königin Anna. Am selben Tage war auch Marlborough wieder in England gelandet. Im September 1714 setzte ihn die Regierung König Georgs I. in seine sämmtlichen Ämter wieder ein; er wurde *„Captain-General“* und *„Master of the Ordinance“*.

Nun ordnete er an, dass Vanbrugh einen neuerlichen Überschlag über alle weiteren Kosten des Schlossbaues mache mit Inbegriff der Gärten, Brücken u. dgl., Dinge, die Vanbrugh unberücksichtigt gelassen hatte, als er Harley den Kostenvoranschlag machte; es ist daher ganz in der Ordnung, wenn jetzt ein etwas größerer Betrag verlangt wird, nämlich 54.527 £, also um 4.527 £ mehr als früher.

Im Hinweise auf die seinerzeitigen Beschlüsse beider Häuser fühlte sich Marlborough nach seiner Rehabilitierung berechtigt, das Aufkommen des Staates hiefür zu verlangen. Es wurde nicht allein dieser Betrag genehmigt, sondern, da man beschlossen hatte, alle Schulden der königlichen Hofhaltung zu decken, übernahm der Staat auch die Begleichung der am Baue von „Blenheim Castle“ haftenden Rückstände, indem man die Haftbarkeit der Civilliste hiefür anerkannte. Zur Prüfung der Rückstände wurde eine Commission eingesetzt, bestehend aus Lowndes, Craggs und Hopes, und auf ihren Bericht hin zur Tilgung derselben die Summe von 30.000 £ in Bereitschaft gesetzt.

Die Gläubiger mussten ihre Forderungen einbringen; doch bewilligte man ihnen nicht ihre volle Forderung, sondern nur ein Drittel derselben. Damit nicht einverstanden, stellten sie die Arbeit ein. D'Israëli erzählt nämlich, dass im Jahre 1715 die Arbeiter wiederum streikten und die alte Verzögerung wieder eintrat.

Wenden wir uns nach dieser nothwendigen Weiterführung der Thatsachen wieder Vanbrugh zu! Im Jahre 1706 hatte er dem Thronfolger des Hauses Braunschweig in der

Eigenschaft als Clarenceux King-at-Arms den Wappenrock und die Insignien des Hosenbandordens überbracht, demselben, der jetzt als König Georg I. den englischen Thron bestieg; er war also mit dem neuen Herrscher in nähere Berührung gekommen und dem Könige bekannt. Ein Whigministerium stand am Ruder, am Hofe war er beliebt: In dieser Zeit wurde er zum Ritter geschlagen (am 9. September 1714) und am 6. Jänner 1715 wurde er *„Comptroller of the Royal Works"*. In der Regierung hatte er manche Freunde und Gönner, so den Prime Minister selbst, Walpole, den Herzog von Newcastle u. a. Bei der Herzogin von Marlborough aber war er in Ungnade gefallen. Sie schreibt an ihre Freundin Clayton: „Was den Bau betrifft, will ich Ihnen die Sache so kurz als möglich auseinandersetzen. Der Staat hat 265.000 £ theilweise schon ausgelegt, theils noch zu zahlen. Überdies hat der Herzog seit 1712 über 9000 £ darein gesteckt, oder ist sie noch schuldig, und noch haben wir nichts, was einer anständigen Wohnung gleichsähe; von dieser ungeheuren Summe wurden (ohne die seit dem Austritte des Lord Godolphin angewachsenen Rückstände zu rechnen bis zur Einstellung des Baues) bereits 38.000 £ verwendet und dafür buchstäblich noch gar nichts vollbracht, was des Nennens wert wäre. Was ich aus den Büchern genommen habe, beläuft sich nicht auf 2000 £. Ohne Übertreibung, es ist weit mehr zu thun als bereits geschehen. Denn das Vollbrachte ist ganz unbedeutend und noch braucht es mehrerer 1000 £ bloß, um sozusagen die Schale zu beendigen; da ist noch nicht das außerhalb der Thore Befindliche mit inbegriffen, wo alles so im Gewirre steckt, dass sich das Gehirn verdreht, wenn man nur daran denkt. Eine ungeheure Summe wird die gedämmte Zufahrt kosten, so auch die lächerlich riesenhafte Brücke ... Sir John Vanbrugh behauptet zwar in seinem dem Herzoge überreichten Überschlag, die Auslagen bis zur gänzlichen Vollendung werden sich nur mehr auf 54.381 £ belaufen. Ich glaube aber nimmer, dass er damit auslangt, nachdem von den bereits verbauten 38.000 £ nichts zu sehen ist. Weil ich immer dasselbe sage, findet man mich albern und lächerlich." Gewiss stammt der Brief, welcher bei Coxe ohne Datum wiedergegeben wird, aus

der Zeit nach 1714, weil Vanbrugh Sir genannt wird, und nach 1715, weil von der Einstellung der Arbeiten die Rede ist. Wir werden aber der Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir ihn in das Jahr 1716 setzen. In diesem Jahre entließ die Herzogin Vanbrugh. Wir erfahren dies aus den beiden Briefen des Pelham-Manuscriptes, welche er von Whitehall aus an die Herzogin richtet, und von denen er eine Abschrift an den Herzog von Newcastle sendet. Vorausgeschickt muss werden, dass Vanbrugh um diese Zeit eine Heirat zwischen dem erwähnten Herzoge und der Enkelin Marlboroughs, Lady Harriet Godolphin, vermitteln sollte, und zwar, wie er ausdrücklich sagt, auf die Anregung und den besonderen Wunsch der Herzogin selbst; damals verzichtete sie aber, wie aus den Briefen hervorgeht, auf die Dienstleistung Vanbrughs auch in dieser Angelegenheit. Vanbrugh schreibt am 8. November 1716 folgendermaßen: „. . . *Having since been shown by Mr. Richards a large pacquet of Building Papers, sent him by your Grace, I find the reason was, That you had resolv'd to use me so ill, in respect of Blenheim, as must make it impracticable to employ me in any other Branch of your service. These papers, Madam, are so full of far fetch'd labour'd Accusations, mistaken facts, wrong Inferences, groundless Jalousies and strein'd Constructions, that I shou'd put a very great affront upon your Understanding, if I suppos'd it possible you cou'd mean anything in earnest by them, but to put a stop to my troubling you any more. You have your end, Madam, for I never will trouble you more; unless the Duke recovers so far to shelter me from such Intollerable Treatment. I shall in the meantime have only this concern on his account (for whom I shall ever retain the greatest veneration) that your Grace . . .*"

Als Schlussbemerkung fügt er hinzu, dass er, wenn ihm die Herzogin die Erlaubnis gäbe, ihre Briefe zu drucken, es gerne thäte, genau und ohne irgend welche andere Antwort oder Bemerkung als diesen kurzen Brief, damit die Welt sähe, dass er sie veröffentlicht wissen wolle.

Der angeführte Brief der Herzogin an ihre Freundin und dieser dürften wohl ungefähr in derselben Zeit geschrieben sein.

Wir sehen nun, wie heftig die Herzogin und der Leiter

des Schlossbaues an einander gerathen sind. Die Erbitterung Vanbrughs leuchtet noch aus seinem Briefe vom 10. November 1716 hervor, den er von London aus an den Herzog von Newcastle schrieb. Er theilt mit, dass er einen Brief von der Herzogin erhalten habe und fährt fort: „. . . *by a few words at the latter end she shews quite plain that she was resolved to get me out of that, and so judged it impossible to concern me any longer in t'other affair. I need make no remarks to your Grace upon this abominable Woman's proceeding, which shall not however lessen my regard to my Lord Duke, nor good opinion of his grand daughter, who I do not think has one grain of this Wicked Woman's temper in her.*"

Wenn man den Brief der Herzogin an Lady Clayton, in welchem die angegebenen Ziffern im großen und ganzen mit den anderwärts angeführten Summen stimmen, liest, so möchte man glauben, es sei an dem Baue des Schlosses noch gar nichts Rechtes fertig gewesen. Wir finden aber in Campbells Vitruvius (I. Bd.), dessen Platten 55—62 sehr hübsche Zeichnungen von Blenheim Castle enthalten, folgende Stelle: „*Here are noble gardens, a stately bridge with an arch hundred foot in diameter, with many other embellishments . . . It was built Anno 1715.*" Darf man nicht daraus schließen, dass schon ein ganz bedeutender Theil des Gebäudes fertig war?

Woher aber dann die heftige Erbitterung der Herzogin? Ist sie gerechtfertigt oder bloß der natürliche Ausfluss gewisser Charakterzüge, wie einer unbezähmbaren Streitsucht, oder liegt der Grund in einer persönlichen Abneigung gegen Vanbrugh, die sich nach und nach bis zum äußersten gesteigert hat? Gerade für kleine, nichtige Gründe sprechen mehrere Umstände: Schon aus dem Jahre 1710 ist uns bezeugt, dass Vanbrugh durch die Herzogin bitter gekränkt wurde. Swift erzählt in seinem „*Journal*" unterm 7. November 1710, bei einer Unterhaltung im Hause des Sir Richard Temple, bei welcher auch die Herzogin und Vanbrugh anwesend waren, sei er (Swift) mit diesem in einen längeren Streit wegen der Spottgedichte auf dessen Haus gerathen, doch sei Vanbrugh dabei immer kalt und höflich geblieben; wie aber auch die Herzogin angefangen habe, sich über ihn lustig zu machen, da sei er ärgerlich ge-

worden, obgleich er sonst ein *„good-natured fellow"* sei. Ein Beweis, dass nicht eine unrechtmäßige Handlungsweise seine Entlassung herbeiführte, mag auch darin erblickt werden, dass die Herzogin erst nach der Erkrankung ihres Gemahls — er wurde am 25. Mai 1716 vom Schlage gerührt — gegen ihn auftrat. Ferner, warum belangte sie Vanbrugh nicht sofort, wenn sie ihn schon, wie aus dem Briefe an Clayton zu entnehmen ist, der Unterschlagung beschuldigt? Sie sagt dort, er habe 38.000 £ für den Bau erhalten und in den Büchern könne sie nur 2000 £ verzeichnet finden. Warum wartet sie wiederum, bis Marlborough todt ist? Mögen aber nun diese oder jene Ursachen zugrunde liegen, das eine steht fest, dass Vanbrugh vom November 1716 angefangen nicht mehr an dem Bau von Blenheim Castle beschäftigt war.

Die Gläubiger, welche, wie wir wissen, nur ein Drittel ihrer Forderungen ausbezahlt erhielten, reichten im Ostertermin 1718 beim Rechnungshof sowohl gegen den Eigenthümer des Schlosses als auch gegen den laut Vollmacht von Lord Godolphin als obersten Leiter des Baues aufgestellten Architekten Vanbrugh eine Klage ein wegen Vorenthaltung des ausständigen Lohnes, der bereits die Höhe von 8000 £ erreicht habe. Der Herzog erklärte, dass weder auf ihn noch auf Vanbrugh eine persönliche Dafürhaftung gewälzt werden könne, weil das ganze Werk eine Staats-Unternehmung sei, bei welcher Sir John Vanbrugh bloß als öffentlicher Beamter gehandelt habe. Gegen diese Erklärung machte die Klageschrift geltend, dass der Herzog den Bau mehreremale wie ein persönliches Unternehmen geleitet habe, da er sich über die Fortschritte desselben Bericht erstatten ließ, bestimmte Ernennungen bei demselben vornahm, verschiedene Anordnungen über einzelne Gemächer traf u. dgl.

Der Gerichtshof entschied, dass der Herzog und die Herzogin gesetzlich haften müssten, weil sie den Bau thatsächlich wie ein Privatunternehmen betrieben hätten. Die Appellation des Herzogs an das Oberhaus blieb auch erfolglos. Am 24. Mai 1718 verwarfen die Peers die Gründe zur Entkräftigung des Schuldspruches und bestätigten das gefällte Urtheil. Vanbrugh aber wurde freigesprochen.

Wenn wir nun fragen, warum die Arbeiter überhaupt gegen ihn klagbar wurden, so dürfte die Antwort in einem Briefe Vanbrughs an Tonson zu lesen sein, welchen D'Israëli leider ohne Datum abgedruckt hat: „*I have the misfortune of losing, for I now see little hopes of ever getting it, near 2000 £ due to me for many years' service, plague and trouble, at Blenheim, which that wicked woman of M. is so far from paying me that the duke being sued by some of the workmen for work done there, she has tried to turn the debt due to them upon me, for which she ought to be hanged.*"

Wir sehen demnach die Ursache dieser Klage gegen Vanbrugh wieder in der Herzogin von Marlborough.

Marlborough war am 16. Juni 1722 gestorben. Nun tritt die Herzogin-Witwe öffentlich gegen ihren früheren Bauleiter auf. Aus seinen Briefen an Tonson, die von D'Israëli leider sehr häufig ohne Datum abgedruckt sind, erfahren wir vor allem, dass sie von ihrem Gatten große Summen Geldes zur Vollendung des Schlosses geerbt hatte. In fünf Jahren wurde auch das Gebäude von der Hälfte der zu diesem Zwecke zur Verfügung gestellten Summe vollendet.

Die Briefstellen, welche auf die Klageführung der Herzogin anspielen, sind erstens die folgende: „*He (Marlborough) has given his widow — may a Scotch ensign get her! — ten thousand pounds a year to spoil Blenheim in her own way and twelve thousand a-year to keep herself clean and go to law*"; zweitens der bereits erwähnte Brief vom Jahre 1725, gedruckt bei Leigh Hunt auf Seite XLII: „*I have been forced into Chancery by that B. B. B. the duchess of Marlborough, where she has got an injunction upon me by her friend the late good chancellor (earl of Macclesfield) who declared that I never was employed by the duke and therefore had no demand upon his estate for my services at Blenheim. Since my hands were thus tied up from trying by law to recover my arrears, I have prevailed with Sir Robert Walpole to help me in a scheme which I proposed to him, by which I got my money in spite of the hussy's teeth. My carrying this point, etc.*"

Vanbrugh war also aus diesem Processe als Sieger hervorgegangen und hatte die rückständige Summe erhalten. So hatte endlich der Streit ein Ende. Aber auch das Leben

Vanbrughs war dem Erlöschen nahe; nur ein Jahr konnte er sich des Sieges freuen.

Der Bau dieses großartigen nationalen Denkmals hatte, wie wir gesehen haben, sowohl der beschenkten Familie als auch dem Baumeister viele bittere Stunden bereitet. Die eigentliche Schuld daran hat nicht Vanbrugh, nicht der Herzog, vielleicht auch nicht in gar so hohem Maße, als uns scheinen mag, die Herzogin, sondern die Verhältnisse selbst. Ein Geschenk, sei es von welcher Art immer, muss vor der Übergabe in jeder Hinsicht etwas Fertiges, vollständig Ausgeführtes sein, damit nicht wie hier der Fall eintritt, dass die beschenkte Partei selbst immer sorgen muss, die zur Vollendung desselben bestimmten Mittel zu erhalten.

Die Schuldlosigkeit Vanbrughs aber beweist am besten der Umstand, dass er sowohl bei dem ersten als auch bei dem zweiten Processe freigesprochen wurde. Daher ist es empörend, einen Brief eines Freundes des Herzogs von Marlborough zu lesen, der von Cunningham mitgetheilt wird. Darin heißt es: „Die Schuld liegt nicht an dem Herzoge, sondern an einem anderen, der vielleicht der einzige Architekt in der Welt war, fähig, ein solches Haus zu bauen und der einzige Freund in der Welt, fähig, die Schuld auf einen zu schieben, dem er so sehr zu Dank verpflichtet war.“

Es ist richtig, Vanbrugh war dem Herzog zu Dank verpflichtet; aber wie hat er sich denn gegen ihn undankbar erwiesen? Vanbrugh hatte immer die größte Hochachtung und Verehrung für seinen Gönner, den Herzog von Marlborough; dafür, dass er eine so schwere und ungerechtfertigte Beschuldigung, die man auf ihn geladen, mit allen Mitteln von sich abgewälzt hat, wird ihm doch kein Mensch einen Vorwurf machen können. Er hat genug und in unschuldiger Weise bei und nach dem Baue des Schlosses zu leiden gehabt und verdient durchaus nicht so harte Worte.

Campbell führt in dem zweiten Band des „Vitruvius“ noch eine Zeichnung an mit der Bemerkung: *„A new design for a person of quality in Somersetshire . . . all designed by the learned and ingenious Sir John Vanbrugh 1716.“*

In den Briefen des Pelham-Manuscriptes findet vor allem das Nottingham Castle Erwähnung, das von dem Herzog von Newcastle erworben und von Vanbrugh neu hergestellt wurde. Besonders richtete er wieder wie beim Schlosse Howard sein Augenmerk auf die Parkanlagen in der Umgebung des Schlosses. Am 17. December 1718 schreibt er von Nottingham aus, er habe das Schloss innen und außen einer genauen Besichtigung unterzogen und sei wider Erwarten mit allem zufrieden gewesen; nur außen müssten manche Verfügungen getroffen werden; nicht allein Stallungen und andere Baulichkeiten könnten dort errichtet werden, sondern es ließe sich auch unterhalb der großen Terrasse ein ganz angenehmer Garten innerhalb der Schlossmauern herstellen, sogar ein künstlicher Teich könnte in demselben angelegt werden. Zum Schlusse beglückwünscht er den Herzog zu diesem herrlichen Wohnsitz; anfangs, setzt er hinzu, werde ihm allerdings der Anblick ungewohnt sein, aber er werde sich schon daran gewöhnen; „*at first, perhaps, you'll think it stairs you in the face with a pretty impudent countenance.*“ (Echt Vanbrughische Worte!) Alle nothwendigen Reparaturen werde er erst machen lassen, wenn er mit ihm darüber genau verhandelt habe, damit nichts übereilt geschehe. Er erwarte ihn daher hier; die Arbeiten würden ihn ebenso wenig stören wie zu Claremont. Jedoch solle er die Reise hieher erst im April oder Mai machen, da er jetzt nur einen kurzen Aufenthalt nehmen könnte, andererseits auch die Tage so kurz und die Wege so unendlich schlecht seien, dass er mindestens vier Tage zur Reise brauchen würde. Der Herzog kam aber doch früher, wie aus dem Briefe vom 25. December 1718 hervorgeht, schon am 26. December. Vanbrugh schreibt nämlich darin: „*Your Grace's letter to meet you at Nott*^{m} *to-morrow; I find here (Castle Howard) yesterday . . .*“ und in einem Briefe vom 4. Jänner 1719 drückt er seine Verwunderung und Besorgnis darüber aus, dass der Herzog wirklich in Nottingham gewesen war; „es wäre ihm“, meint er, „lieber gewesen, wenn er noch nicht dorthin gereist wäre, weil er vielleicht nicht alles so gefunden hätte, wie er es wünschte“. Er sucht ihn aber zu trösten, falls ihm die Gegend zu rauh und die Witterung zu stürmisch erschienen sei, indem er

auf das Schloss Howard verweist, in dem es sogar im strengsten Winter prächtig zu wohnen sei.

Am 24. Jänner 1719 ist er schon in der Lage, seiner Freude darüber Ausdruck zu geben, dass ihm der Herzog nicht gezürnt habe, als er hier war. Er verspricht nun alles durchführen zu lassen, was dieser angeordnet habe, und ihm davon bei seiner baldigen Ankunft in London Bericht zu erstatten; er schreibt dann wörtlich: *„I'll therefore say no more now than to express my great satisfaction to hear the middle of winter has not discouraged you, from thinking it practicable to live upon a precipice a hundred feet high. For as I have been the instrument of your fixing on this castle for your northern seat, I shou'd have been heartily concerned to find you disappointed in it.“*

Vanbrugh hatte also dem Herzog dieses Schloss empfohlen und damit eine große Verantwortlichkeit auf sich geladen. Es lässt sich daher seine Freude begreifen, die er über die Zufriedenheit seines Gönners empfand.

Ein anderer Bau, den er für den Herzog besorgte, ist der Palast Claremont. Ob er hier auch nur Neuerungen und Verbesserungen anbrachte oder einen Neubau aufführte, ist aus den Briefen selbst nicht zu entnehmen. Jedenfalls fällt die Beschäftigung an diesem Baue früher als die am Nottingham Castle; denn in dem angeführten Briefe vom 17. December 1718 heißt es, dass die Arbeiten daselbst den Herzog ebenso wenig stören würden wie zu Claremont.

Von der Herstellung eines neuen Zimmers zu Claremont spricht ein Brief vom 15. September 1720, in welchem wir lesen, dass der Herzog von Chandois dasselbe besichtigen wolle, weil er die Absicht habe, sich ein ähnliches einrichten zu lassen. Um zu zeigen, wie selbstbewusst Vanbrugh von seinen Arbeiten redet, sei auch diese Stelle verzeichnet: *„He (Chandois) talk'd to me of your Grace's new room at Claremont designing to have such a one in the new house he builds in London, tho' he has not yet seen it, you must know, but that's nothing. I have however done all I can to prevent his coming till 'tis quite done that it may stair in his face, and knock him down at once.“* Am 20. August preist er das Schloss Howard über alle Maßen und fügt hinzu: *„I hope*

you shall find the walls at Claremont as much to my satisfaction (and your Grace's too) as these are here."

Wir sehen also, dass Vanbrugh für den Herzog von Newcastle bei zwei Bauten beschäftigt war, welche allerdings keine Neubauten gewesen zu sein scheinen.

In den Briefen vom 8. und 28. August 1721 werden noch kurz die Erbauung von Lumley Castle und von Seaton Delavals in Northumberland erwähnt. Am 8. August schreibt er von Castle Howard aus: „. . . *I am going to-morrow to Lumley Castle and Delavals, which will take me up a fortnight*", und am 28. August berichtet er von York aus seinem Freunde Watkins, dass er in beiden Orten sehr viel zu thun habe: „*Since it is not easy to go there often, I resolved to do all the service I cou'd while I was there.*" Er spricht auch von dem Admiral Delavals, dass er sich sehr gerne bereit erklärte, den ganzen Bau genau nach seinen Plänen durchführen zu lassen, so dass er einmal einen schönen Wohnsitz haben werde. Über Lumley Castle äußert er sich: „*It is a noble thing, and will deserve the favours Lord Lumley designs to bestow upon it. In order to which I stay'd there near a week, to form a general design for the while, which consists in altering the house . . . all which may be done for a sum that can never lye very heavy upon the family.*"

In einem Briefe vom 20. August 1723 erfahren wir noch von einem neuen Auftrage Vanbrughs. Der Herzog von Ancaster (Sohn des Lord Chamberlain Robert Bertie, 4th Earl and first Marquess of Lindsay, welcher im Juli 1715 zum Duke of Ancaster ernannt wurde: *Nat. Biogr.*) ladet Vanbrugh ein, sich mit ihm bezüglich eines Baues zu besprechen: „. . . *I shall wait upon his new Grace of Ancaster in my way having the honour of an invitation from him, to consult about his building: by which I believe he is inclin'd to go on upon the general design I made for his father last winter, and which was approved of by himself.*"

Außer diesen Bauten, welche directen Quellen entnommen sind, macht Cunningham noch folgende namhaft:

1. Eastbury in Dorsetshire; 2. Easton Neston in Northamptonshire, welches nach Nat. Biogr. von Hawksmore 1713 vollendet wurde; 3. Mr. Duncombe's in Yorkshire; 4. Oulton Hall in Cheshire; 5. ein Sommerhaus in Chelsea für Robert Walpole erbaut.

Wenn wir nun die ganze architektonische Thätigkeit Vanbrughs überblicken, so müssen wir sagen, dass er von den verschiedensten Seiten in Anspruch genommen wurde, und dass es hauptsächlich der Norden Englands war, wo er seine Werke aufführte.

Was den künstlerischen Wert derselben betrifft, möge der Hinweis auf die Bemerkungen Cunninghams genügen. Nur soviel sei erwähnt, dass er niemals nach der Schablone vorgieng und in jedem Baue etwas Originelles zu finden ist. Er beobachtete nicht die Regeln der classischen Kunst, sondern die der poetischen Composition, ferner baute er mehr nach den Principien der Malerei als der Baukunst selbst; daher seine, wie Cunningham sagt, „*most painterlike effects*". Als Schluss unserer Betrachtung Vanbrughs von dieser Seite seiner Thätigkeit seien die Worte desselben Biographen angeführt: „Die Originalität, welche sein Glück zerstört hatte, hatte seinen Ruhm begründet, und er steht jetzt, wie er verdient, hoch da auf dem Boden der originellen Erfindung, von welchem ihn wenige britische Rivalen wegstoßen können. Er wird geehrt werden als der einzige große, originelle Architekt der Regierungszeit der Königin Anna und des Königs Georg I."

Vanbrugh als Mensch.

Dieser Abschnitt soll eine Zusammenfassung des ganzen Lebensganges Vanbrughs geben und jene Punkte, welche in keinem der früheren Abschnitte betrachtet werden konnten, enthalten. Es wird dabei auch auf seinen persönlichen Charakter und seine Stellung im gesellschaftlichen Leben Rücksicht genommen werden.

Wir wissen, dass Vanbrugh nach einer freien Erziehung in die Armee eintrat. Aus dem Porträt in Cunninghams Schrift, welches Vanbrugh in späteren Jahren darstellt, zu

schließen, muss er ein hübscher, eleganter Mann gewesen sein mit einnehmenden Gesichtszügen und besonders schönen, großen, freundlich blickenden Augen. Er hat gewiss in jener Zeit, wie bereits angedeutet wurde, manche lustige Streiche mitgemacht und viel gezecht und dürfte auch bei den Damen in großer Gunst gestanden sein; denn er besaß außer seiner gewinnenden Erscheinung feine Umgangsformen und weltmännische Gewandtheit, die er sich zum größten Theile in Frankreich erworben haben mag. Dies beweist der fließende Ton in seinen Stücken, besonders in jenen Scenen, in denen eine leichte, tändelnde Conversation mit den Damen geführt wird, andererseits auch der Umstand, dass er dem Kreise des Earl of Montague angehörte, in welchem bekanntlich so großes Gewicht auf die Conversation gelegt wurde. (Vgl. *Preface to „The Way of the World.“)*

Man darf wohl annehmen, dass er auch sonst in anderen Gesellschaftskreisen der Stadt ein gern gesehener Gast war.

Bis zum Jahre 1697 war er aber doch nur verhältnismäßig wenigen kleineren Zirkeln bekannt; mit diesem Jahre machte er sich durch seine Lustspiele auch weiteren Kreisen bemerkbar. Rasch erwirbt er sich die Gunst eines großen Theiles des Publicums; aber ebenso rasch hatte er sich die Feindschaft eines auch nicht unerheblichen Theiles der Stadt zugezogen; die Feindschaft derjenigen, welche, mit den verlotterten Sittenzuständen der damaligen Zeit unzufrieden, eine radicale Abhilfe anstrebten, die darauf ausgiengen, besonders die frechen Theater-Aufführungen zu unterdrücken, welche die Moral des Volkes so sehr untergraben hatten. Daher war jeder, welcher der Bühne Stücke lieferte, die dem herrschenden Geschmacke entsprachen, ihr Feind. Nun wird wohl jeder, der die Lustspiele jener Zeit kennt, zugeben, dass die Männer, die gegen dieselben auftraten, vollkommen im Rechte waren. Es giengen thatsächlich Lustspiele über die Bretter, die an Schamlosigkeit und Frechheit alles Dagewesene übertrafen.

Es fragt sich aber: Dürfen wir Vanbrugh, wenn wir ihn von dem Standpunkte seiner Zeit betrachten, wegen seiner zum Theile zügellosen und frivolen Stücke gar so sehr verdammen?

Vor allem war er sicher nicht schlechter als seine nächste Umgebung, als diejenigen, mit denen er verkehrte und bei denen er sich unterhielt. Er bewegte sich in dem Kreise der sogenannten „Aufgeklärten", welche die geoffenbarte Religion und die christliche Moral nicht wie sie gegeben ist hinnahmen, sondern mit dem Maßstabe der Vernunft untersuchten und sich ihre Religion und ihre Moral selbst bildeten. In politischen Dingen anerkannten sie den Herrscher nicht als eine von Gott eingesetzte Macht, sondern als das vom Volke freigewählte Oberhaupt. Fast alle gebildeten Laien gehörten zu dieser Classe, die auch im großen und ganzen mit den Whigs zusammenfiel. Diesen gegenüber standen besonders die Geistlichen der Hochkirche und der weniger gebildete Adel, welche beiden Stände auch in den Lustspielen der damaligen Zeit so hart mitgenommen wurden.

Vanbrugh gehörte also auch zu jenen „Aufgeklärten"; auch er bildete sich seine Religion, seine Moral und sein freies politisches Urtheil. Er war von Haus aus Protestant, aber wohl nur dem Namen nach. Genau zu sagen, welche religiöse Anschauung er sich zurecht gelegt hatte, ist nicht möglich. Aber gegen die Religion der Staatskirche und ihre Vertreter tritt er, wie ausgeführt wurde, immer und überall in seinen Stücken auf; auch soviel lässt sich aus allem entnehmen, dass er in diesem Hass gegen die Kirche niemals eine Wandlung durchmachte.

Interessanter ist für uns die Frage: „Welche sittlichen Anschauungen hatte sich Vanbrugh gebildet?" Um diese Frage im Zusammenhange zu beantworten, müssen wir die sogenannten *„fine gentlemen"* seiner Originalstücke heranziehen; das sind aus seiner früheren Zeit die Figuren Worthy (in „The Relapse") und Constant (in „The Provoked Wife") und später sein Sir Charles (in „A Journey to London"). Dabei ist als selbstverständlich vorauszusetzen, dass daraus nicht alle seine moralischen Anschauungen geschöpft werden können, sondern nur ein kleiner Bruchtheil derselben.

Einer seiner Grundsätze ist der, dass ein edler Mann dem Weibe die Treue, die er ihr zugeschworen, auf jeden Fall zu bewahren habe. Er zeigt in seinen Stücken, dass

in den ehelichen Verhältnissen seiner Zeit dies fast durchwegs nicht befolgt werde. Unter hundert Fällen sei die Treue höchstens einmal zu finden. Daher kommt immer, sobald er von der Ehe handelt, der Spott an die Reihe; deshalb findet sich am Schluss des „Relapse“ zum Hohn auf die bevorstehende Trauung das ausgelassene Lied:

„Constancy's an empty sound,
Heaven and earth and all go round,
All the works of Nature move,
And the joys of life and love
Are in variety . . .“

als ob dadurch das Brautpaar gewarnt werden sollte: „Heiratet nicht, ihr werdet euch nicht treu bleiben können.“

Die Ehe ist ihm verhasst, weil man die schönste Tugend, die der Treue, in ihr nicht finde: *(„Prov. Wife“ III 3) „Lady Brute: ‚Does marriage then exclude men from your rule of constancy?‘ Constant: ‚It does. Constancy's a brave, free, haughty, generous agent, that cannot buckle to the chains of wedlock. There's a poor sordid slavery in marriage, that turns the flowing tide of honour, and sinks us to the lowest ebb of infamy. 'Tis a corrupted soil; ill nature, avarice, sloth, cowardice and dirt, are all its product.‘“*

Wie verhält er sich gegenüber der Liebe? Sie muss nach ihm mehr sein als *„the gross and vile desire of flesh and blood“*, der Sinnengenuss dürfe aber nicht fehlen. *„Prov. Wife“ III 3: „Virtue, alas, is no more like the thing called so than 'tis like vice itself. — Virtue consists in goodness, honour, gratitude, sincerity and pity; and not in peevish, snarling, straitlaced chastity. True virtue, wheresoe'er it moves, still carries an intrinsic worth about it, and is in every place, and in each sex, of equal value. So is not continence, you see: that phantom of honour, which men in every age have so contemned, they have thrown it amongst the women to scrabble for . . . We recommend it to our wives, madam, because we would keep 'em to ourselves; and to our daughters, because we would dispose of 'em to others.“*

Was soll man zu diesen Worten sagen, die mit der erstaunlichsten Unverfrorenheit solche Grundsätze ent-

wickelte! In diesem Punkte hatte er sich wohl sehr weit von dem rechten Wege verstiegen. Aber auch hierin dürfte er mit manchem seiner Umgebung übereingestimmt haben. Es mochten thatsächlich damals solche Missheiraten sehr häufig vorgekommen sein; sonst wäre nicht immer und immer in den Lustspielen der Zeit das Thema behandelt worden; und wie demoralisierend solche Zustände auf das Volk wirken, lässt sich leicht begreifen.

Was seine Anschauung über das Weib betrifft, so verehrte er es hoch und hielt es der höchsten Vollkommenheit fähig. Ein Beispiel davon gibt er in Amanda und auch in Lady Brute, die nicht im Verhältnis zu ihrem Gatten, sondern zu Constant zu betrachten ist; denn die Ehe ist für Liebende nicht vorhanden und bildet keine Schranke.

Dies waren den größten Theil seines Lebens hindurch seine moralischen Anschauungen.

Es wurde bereits die begründete Vermuthung ausgesprochen, dass Vanbrugh es verstanden habe, den Damen in ausgezeichneter Weise den Hof zu machen. Diese Vermuthung findet eine weitere Bestätigung darin, dass er in der Ehe-Angelegenheit des Herzogs von Newcastle mit der Tochter Godolphins von der Herzogin von Marlborough zum Vermittler bestimmt wurde und die Ehe zum Abschluss brachte. Die Briefe, die uns über die Angelegenheit aufklären, sind wieder die des Pelham-Manuscriptes. Besonders wichtig ist jener vom 6. November 1716, welchen Vanbrugh an die Herzogin schreibt. Aus demselben geht hervor, dass die Herzogin von Marlborough Vanbrugh bis zu dieser Zeit als Vertrauensperson für die erwähnte Heiratsvermittlung benützt hat, jetzt aber sich von ihm abwendet. Er habe hievon nicht direct erfahren, sondern auf dem Umwege durch den Herzog von Newcastle, welcher sich bei ihm erkundigte, was denn zu Blenheim abgemacht worden sei, weil sich jetzt die Herzogin zu Bath an einen gewissen Mr. Walters in dieser Angelegenheit gewendet habe; dieser dränge ihn, die Sache anzugreifen; er aber möchte vorher mit Vanbrugh noch einmal über die Eigenschaften der Lady Henrietta sprechen; denn, schreibt dieser wörtlich, der Herzog von Newcastle sei der Meinung, „*that I could give him a righter character of her than any other friend or*

acquaintance he had". Indem er dann von ihrer Abtrünnigkeit spricht, sagt er, dass es ihm nicht darum zu thun ist, in der Angelegenheit weiter verwendet zu werden: *„For a match-maker is a damn'd trade, and I never was fond of meddling with other people's affairs . . .",* aber *„. . . on your own motion, and your own desire, I had taken a good deal of very hearty pains to serve you, and I think with a good deal of hearty success."*

Im nächsten Briefe an die Herzogin schreibt er, dass er sie nicht mehr belästigen wolle. Er bleibt aber gleichwohl der Berather des Herzogs von Newcastle und schreibt an ihn einen sehr bezeichnenden Brief, bezeichnend sowohl für Vanbrugh, als auch für die Herzogin:

„I don't at all believe she's indifferent in the matter, for she's not a fool, tho' she is a — Worse thing. But as in all her other Traffick, so in a Husband for her grand daughter, she wou'd have him good and cheap. However let her good housewifely projects be what they will, I think it mighty probable this business may succeed; for I don't doubt but she'll do something considerable herself and if the Duke is well enough to be treated with. I can scarce think he'll let you slip, and shou'd he dye, my Lord Godolphin will certainly be in a condition to do a great deal, and I am confident both he and she will not be for sparing their money on so right an occasion."

Auch hätte ihm die Herzogin geschrieben, dass Marlborough über diese Eheschließung nicht ungehalten sei.

Zum Schlusse fügt er hinzu, dass er ihm alles Neue, was sich in dieser Hinsicht ereignen würde, mittheilen wolle.

Am 27. November schreibt er, dass er mit Lord Godolphin über die Angelegenheit gesprochen und ihn geneigt gefunden habe, nur wünscht er, dass er noch ein wenig warten solle. Auch die Meinung Walpoles und des Lord Townshend habe er eingeholt betreffs dieser „großen Staats-Affaire".

Mehr ist aus den Briefen über diese Heirat nicht zu entnehmen; wir wissen aber, dass sie zustande gekommen ist.

Nach dieser Abschweifung kehren wir wieder zu Vanbrughs moralischen Grundsätzen zurück. Es wurde gezeigt, dass er ein eingefleischter Gegner der Ehe war, dass er das Glück nicht in der Ehe, sondern im freien Verkehr

mit der Auserwählten seines Herzens suchte: Nun aber wird schon bei dieser Heiratsvermittlung eine Änderung in seinem Wesen ersichtlich. Er räth seinem Freunde zu der Ehe, ja er verhilft ihm selbst zu einer Frau.

Daraus sehen wir, dass in ihm bereits eine Änderung vor sich gegangen ist, die einerseits wohl ihren Grund in der Anzahl seiner Jahre hat — er war damals 50 Jahre alt — andererseits in den Wandlungen, welche damals in den Sitten des Volkes selbst vor sich gegangen waren. Um diese Zeit, 1716, waren ja schon ganz andere Sittenzustände geschaffen, und das große Reformwerk, welches die moralischen Wochenschriften anbahnten, war bereits beendigt worden.

Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn Vanbrugh selbst, seine alten Principien umstoßend, nun auch ans Heiraten denkt. Aber wie schwer musste es ihm fallen, seinen Freunden diese Absicht mitzutheilen, ihm, der bis jetzt immer gegen die Ehe so heftig aufgetreten war! Es ist bemerkenswert, in welch humorvoller Weise er seinem Freunde, dem Herzog von Newcastle, seine Heiratspläne mittheilt, da er sich mit der directen Wahrheit nicht herauswagt. Er schreibt am 25. December 1718 von Castle Howard aus: „*'Tis so bloody cold, I have almost a mind to marry to keep myself warm, and if I do I'm sure it will be a wiser thing than your Grace has done, if you have been at Nottingham.*" Dass es ihm damals schon ganz ernst war, zeigen Briefe, welche gleich in nächster Zeit von dieser Heirat berichten. Am 12. Jänner 1719 schreibt er, dass er mit der Familie Carlisle der „Assembly" in York beiwohnen werde, und am 24. Jänner sendet er aus Nottingham Mittheilungen über seine Braut. Es heißt dort: „*I hope she* (die Herzogin von Newcastle) *won't have the less expectation from my judgment in chusing a seat, from my having chosen a wife whose principal merit in my eye has been some small distant shadow of those valuable qualifications in her, your Grace has formerly with so much pleasure heard me talk of. The honour she likewise has, of being pretty nearly related to the Dutchess gives me the more hopes I may not have been mistaken. If I am, 'tis better, however, to make a blunder towards the end of one's life than at the beginning of it. But I hope all will be well;*

it can't at least be worse than most of my neighbours which every modest man ought to be content with, and so I'm easy . . . I shall always be, whether a married man or a batchelor J. V."

Er hat also in seiner Frau sein Ideal gefunden, wenn er sagt, dass sie jene Eigenschaften besaß, die er dem Herzoge gegenüber immer als unumgänglich nothwendig gepriesen hatte, und, wie man hinzufügen könnte, die er auch in seinen Lustspielen mehreremal hervorgehoben hat.

Es ist aber interessant zu sehen, wie er immer Worte gebraucht, als ob er sich wegen eines Vergehens entschuldigen müsste: „Wenn die Sache nicht glücklich ablaufe, so sei er nicht der einzige; sei es eine Dummheit, so sei sie am Ende des Lebens besser gemacht als am Anfange"; und zuletzt noch das sehr bezeichnende P. S.: „*Jacob (Tonson) will be frightened out of his wits, and his religion too, when he hears I'm gone at last. If he is still in France, he'll certainly give himself to God, for fear he shou'd now be ravished by a Gentlewoman. I was the last man left between him and ruin.*"

Eine wichtige Frage wäre nun die: Wer war seine Frau?

Aus dem Briefe selbst können wir entnehmen, dass sie eine Verwandte der Herzogin von Newcastle war, demnach eine Verwandte der Familie Godolphin, da bekanntlich die Herzogin eine geborene Godolphin war. Der Name seiner Frau wird weder in der Biographie Cibbers und Cunninghams noch in Noble's College of Arms genannt. In letzterem Buche heißt es nur, dass sie im Jahre 1776, 90 Jahre alt, gestorben ist. Sie war demnach im Jahre 1686 geboren und bei ihrer Verheiratung 33 Jahre alt. Leigh Hunt aber, der übrigens die unrichtige Jahreszahl 1710 als Zeit der Verehelichung angibt, nennt seine Frau mit vollem Namen und gibt auch ihre Abstammung an; er führt sie an als „*Mrs. Yarborough, the daughter of Colonel Yarborough of Haslington near York*".

Die Richtigkeit dieser Angabe lässt sich sehr stark bezweifeln; denn dieselbe scheint mir nur auf den dort beigegebenen Brief der Mrs. Mary Pierrepont, an ihre Freundin gerichtet, gestützt. In diesem Briefe, der wegen seines Humors und der witzigen Wendungen höchst inter-

essant zu lesen ist (Leigh Hunt: Seite XLIII), erzählt sie, dass sich Vanbrugh in York in eine gewisse Mrs. Yarborough verliebt habe und sich mit Heiratsplänen trage. Dieser Brief stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1710, wie auch Leigh Hunt annimmt, zu welcher Zeit Pierrepont noch nicht mit Montague verheiratet war. Die Heirat fand am 12. August 1712 statt (vgl. Einleitung zu „Letters of Lady Mary W. Montague, erklärt von Lambeck"); denn sie ist mit M. P. unterschrieben. Ferner war Vanbrugh noch nicht zum Ritter ernannt worden; denn er wird bloß Mr. Vanbrugh genannt, und schließlich waren der Schreiberin noch die Verse Swifts von 1708 in lebhafter Erinnerung, was die Namensform „Van" und eine Anspielung auf die Ruinen Whitehalls deutlich zeigen.

Es handelt sich nur darum, ob Vanbrugh dieser Dame, welcher er im Jahre 1710 den Hof gemacht hat, treu geblieben ist und sie 1719 geheiratet hat, oder ob diese Liebschaft etwa eine vorübergehende war und sich auf dieser oder jener Seite zerschlug. Ich möchte letzteres annehmen, schon aus dem Grunde, weil, wenn er dieselbe geheiratet hätte, die hier erwähnt wird, sie doch nicht im Jahre 1710 eine Ruine genannt werden konnte, wie dies von Mary Pierrepont geschieht, und noch dazu von ebenderselben Mary Pierrepont. Jene war damals 24 Jahre alt und diese 20 Jahre (geboren 26. Mai 1689). Ein 20jähriges Mädchen dürfte kaum ein 24jähriges eine Ruine nennen. Aus diesen Gründen möchte ich lieber sagen, dass wir nicht wissen, wer seine Frau war, dass nur soviel gewiss ist, dass sie eine Verwandte des Hauses Godolphin war.

Nachdem nun Vanbrugh in den Ehestand getreten, waren auch seine Ansichten über das Verhältnis des Mannes zur Frau, wie bereits bei Erwähnung des Stückes „A Journey to London" ausgeführt wurde, andere geworden. Nur darauf sei hingewiesen, dass, wenn man den Schluss des zweiten Actes dieses Stückes liest, die Scene zwischen Sir Charles und Lord Loverule, man unwillkürlich an ein Gespräch gemahnt wird, wie es zwischen Vanbrugh und dem Herzog von Newcastle vor der Verehelichung des ersteren im Jahre 1719 auch nicht anders hätte gehalten werden können; Wort für Wort und Satz für Satz hätte auch

Vanbrugh so sprechen können. Die markantesten Stellen sind: „*Lord Loverule: 'Tis pity anything that's bad should come from women.*' *Sir Charles: 'Tis so, indeed;* (Welche Veränderung! Das hätte ein Worthy oder Constant nicht gesagt!) *and there was a happy time where both you and I thought there never could . . . the beauteous form we thought them cast in, seemed designed a habitation for no vice, nor no decay; all I had conceived of angels, I conceived of them . . . But where's that adoration now?' Lord Loverule: 'Tis with such fond young fools as you and I were then.' Sir Charles: 'And with such it ever will be.'*"

Vanbrugh ist demnach über die stürmische, feurige Jugendzeit hinaus, er betrachtet seine früheren Liebeleien als eine Jugendthorheit, die sich nach und nach auf Kosten der Erfahrungen an sich oder anderen verliert.

Aber auch jetzt will er den Begriff „*virtuous*" nicht mit „*chaste*" zusammengeworfen wissen. Sir Charles spricht mit Clarinda von den Spröden und Koketten, welche meint, dass diese „virtuous" seien, worauf er antwortet: „*That is being chaste, they mean, for they know no other virtue; they (against nature) keep their chastity only because they find more pleasures in doing mischief with it than they should have in parting with it.*"

Diese Außerung hat bereits einen viel milderen Ton als eine frühere, und überhaupt werden wir durch die Zeichnung eines Charakters, wie Sir Charles ist, wieder mit Vanbrugh bezüglich seiner moralischen Ansichten ausgesöhnt.

Wenden wir uns zum nächsten Punkte, zu seinem politischen Standpunkt.

Darüber ist nur zu sagen, dass er der Partei der „Whigs" angehörte und mit den bedeutendsten Vertretern derselben in Verkehr stand; denn er war, wie bekannt, in dem angesehensten Club der Partei, dem Kit-kat Club, von dessen Mitgliedern nur die Herzoge von Marlborough und Newcastle, der Earl of Sunderland und Wharton, die Lords Halifax und Somers, und Walpole genannt seien.

Ob aber Vanbrugh seinen politischen Standpunkt bethätigte, darüber haben wir keine Nachricht.

Im folgenden wird noch Vanbrughs Stellung im Wappencollegium und im Board of the Works im Zusammenhange betrachtet werden. In beiden öffentlichen Ämtern hat er eine hohe Stelle erreicht, wenn ihm auch die höchste versagt geblieben ist.

Wir wissen, dass er im Jahre 1704 zum Clarenceux King-at-Arms ernannt wurde und dadurch den Zorn und Neid der Herolde erregt hatte. Die Gegner behaupteten, dass er den Stand der „heraldry" und „genealogy" nicht kenne, ihn aber doch bei jeder Gelegenheit lächerlich zu machen suche. Was den zweiten Vorwurf anbelangt, so ist er gerechtfertigt; er hatte thatsächlich diesen Stand in seinem „Aesop" dem Gespötte preisgegeben. Dies kann aber mit gutem Grunde geschehen sein, und in dem Falle ist es kein Wunder, wenn man ihm Unwissenheit vorwarf, deshalb nämlich, weil er, mit dem Treiben einzelner Mitglieder des Collegiums nicht einverstanden, ihre vielleicht wirklich angewandten Schliche und Finten nicht kennen wollte. Noble selbst tadelt Carlisle, dass er seine Pflicht als Deputy-Marshal vergessen hatte, als er aus bloß persönlicher Neigung Vanbrugh zu dieser Stelle ernannte. Es ist richtig: Lord Carlisle hatte eine persönliche Neigung zu Vanbrugh, ja eine Neigung, die bis an sein Lebensende dauerte; aber entspringt diese nicht aus der Kenntnis des Charakters und des ganzen Wesens des Freundes! Man kann ferner mit Grund annehmen, dass Lord Carlisle so vernünftig und so ehrenhaft war — er bekleidete hohe und verantwortliche Stellen in der Regierung —, dass er nicht einen unfähigen Menschen zum Mitgliede des Wappencollegiums gemacht hätte. Wenn Swift in dem bekannten Spottgedichte auf Vanbrughs Haus sagt, dass er als „herald" in einem Tage ein verfallenes Haus wieder aufrichten oder durch *„achievements, arms and devices"* im Nu wieder neu machen könne, so beweist das keineswegs, dass Vanbrugh solche Schuftereien ausgeführt habe, sondern nur, dass man damals einem „herald" etwas derartiges zumuthen konnte, wie dies auch aus der Verspottung derselben in den Lustspielen dieser Zeit zu ersehen ist. Ferner dürfen solche Gedichte doch nicht so ernst genommen werden, sie sind ja bloß satirische Scherzgedichte.

Von den Feinden, die er daselbst hatte, erwähnt Vanbrugh nur einen, nämlich John Anstis. Er gehörte der Torypartei an und hatte sich durch viele heraldische Schriften ausgezeichnet. Am 2. April 1714 erhielt er ein Heimfallspatent für das Amt des Garter King-at-Arms. Da er aber als der Intrigue in der Sache des „Pretender" verdächtig gehalten und in das Gefängnis geworfen wurde, wurde dieser Posten, welcher dem Range nach der erste ist, durch den Tod von Sir Harry St. George frei, und Vanbrugh für denselben bestimmt, indem man Anstis' Ansprüche beiseite setzte *(Nat. Biogr.: Anstis)*. Aber Anstis gelang es, sich von dem Verdachte verrätherischer Umtriebe zu reinigen, und er verfolgte hierauf seine Ansprüche mit äußerster Macht. Nach vielen Streitigkeiten wurde schließlich der Zwist am 20. April 1718 zu Gunsten Anstis' beendigt.

In einem Briefe an den Herzog von Newcastle, der im „Athenaeum" nur mit „Friday (1718?)" überschrieben ist, äußert sich Vanbrugh über seinen Gegner in folgender Weise: *„I have writ to Lord Stanhope to desire he'll speak to our new Earl Marshall not to let Anstis put any tricks upon me; which he has already attempted in a very Benson-like manner.* (Über Benson werden wir später hören.) *I have damn'd luck to have two such fellows got over me. Pray my Lord put Lord Stan^e^ in mind of this bit of friendship."* Dieser Brief war jedenfalls nach dem 20. April geschrieben, an dem Anstis in das Wappencollegium aufgenommen wurde, und auch nach der Zeit, in welcher ein Wechsel des Marschallamtes eintrat. Von dieser Veränderung berichtet ein Brief, überschrieben: „Sunday, September 1718", als noch nicht vollzogen, und es wird erwähnt, dass Vanbrugh den Sohn des früheren Marschalls vorschlägt, also den Sohn des Lord Suffolk, und dass sich Anstis bei dem Herzog von Norfolk für Lord Berkeley verwendet. Wir können daher das Datum des Briefes noch näher bestimmen, indem wir sagen, dass er auch nach der Zeit, vom Monat September angefangen, jedoch wahrscheinlich noch aus 1718 stamme.

Welche Streiche ihm Anstis spielen wollte, wissen wir nicht, vielleicht wollte er ihn aus dem Collegium entfernen.

Jedenfalls aber hoffte Vanbrugh vergebens, die Stelle des Garter King-at-Arms zu erlangen, und, als er erfuhr, dass der jüngere Anstis nach dem Tode seines Vaters das Recht auf dieselbe zuerkannt erhalten hatte, verzichtete er ganz auf die Würde eines Mitgliedes des Wappencollegiums und legte diese Stelle zu Gunsten Knox Wards am 9. Februar 1726 nieder. Er war jedenfalls verstimmt über die Erfolge seiner zahlreichen Feinde daselbst, gegen welche er lange genug gekämpft hatte, und gab, da er nicht mehr streiten wollte, die Sache lieber auf. Im nächsten Monat wurde er schon durch den Tod von seinen Anfeindungen erlöst. Er starb am 26. März 1726 in seinem Hause zu Whitehall.

Im Board of the Works ist es ihm fast ebenso ergangen wie im College of Arms. Auch hier hatte er genug Feinde und wiederum besonders Übergeordnete, die ihm das Leben verbitterten. Wir wollen dies an der Hand seiner Briefe eingehender besprechen.

Nach Noble wurde Vanbrugh am 6. Jänner 1715 „Comptroller of the Royal Works“ und bekleidete damit eine ziemlich hohe Stelle bei Hofe. Am 17. August 1716 wurde er „Surveyor of the Works at Greenwich Hospital“ und, wie eine Anmerkung im „Athenaeum“ besagt, im Jahre 1718 „Surveyor of the Gardens and Waters“. In das königliche Bauamt trat als Leiter in Nachfolge Sir Christ. Wrens, im April 1718 William Benson in der Eigenschaft eines „Surveyor at the Office of Works“; als Secretär wurde damals Hawksmore ernannt (Nat. Biogr.). Auf diese Veränderung im „Board of the Works“ spielt ein Brief an vom 30. August 1718. Es heißt dort, dass Vanbrugh heute oder morgen bei dem Herzog von Newcastle, an welchen derselbe gerichtet ist, die Aufwartung gemacht habe, und weiter: „*but (besides being more out of order than ever) I am stopt by such a turn of our board as sets us at our wits' end*“; er fürchtet von dieser Veränderung für sich, obgleich ihn Lord Sunderland seiner innigsten Freundschaft versichert habe, und er fährt fort: „*I fear only those same lettres de cachet, that surprise folks now and then.*“ Er möchte noch viel mehr über die Sache sprechen und wünschte deshalb

die baldige Ankunft des Herzogs in Hampden Court. Er bedauert, nicht bei ihm sein zu können, „*the want of which I don't look upon as the least of my present misfortunes . . .*".

Wie man sieht, fällt für unseren Dichter viel Aufregung in das Jahr 1718. Doch bald sollte sie sich für einige Zeit legen. Er schreibt in dem Brief, welchen wir eben, als nach dem September 1718 geschrieben, angenommen haben, folgendermaßen: „*The Treasury has order'd the state of the expence of the works to be examin'd, and I am doing all I can in the world to get it done time enough to be laid before the king before he go's; which sure will give him an other notion of my management in that Board than he has at present. I am likewise preparing a plain intelligible paper for him, by which he'll see how the expence arises to about £ 33.000 p^r a^um, and by this paper he'll likewise see that if the contract had gone on with Benson, he had not sav'd him one shilling; so vilely did that Genl impose upon the Treasury, by giving in false accounts of every thing.*"

Vanbrugh war also bei dem Könige verleumdet worden, und nun war ihm Gelegenheit geboten, seine Redlichkeit zu zeigen. Das war auch die Furcht, der er in dem früheren Briefe Ausdruck gegeben hatte, und daran war sein Vorgesetzter, der schuftige Benson, schuld.

Wir begreifen jetzt, nachdem wir diesen Benson kennen gelernt haben, der vor einer abscheulichen Verleumdung nicht zurückschreckte, was Vanbrugh gelitten haben mag auch von Seite Anstis', wenn er die Behandlung dieses Mannes ausgeführt nennt „*in a very Benson-like manner*".

Mit diesem einen Streich war es aber noch nicht abgethan; wir erfahren aus dem Briefe vom 4. Jänner 1719 neuerdings von einem Anschlag gegen ihn. Er schreibt: „*I have a wild strange account of the rout my friend and superior officer Benson makes at the Treasury. I find poor Dartiquenave* (Er war [nach Nat. Biogr.] „Surveyor General of the King's Gardens", Mitglied des Kit-kat Clubs und „the bon-vivant of his day".) *scar'd out of his wits about a memorial given in by Campbell and Benson the young, to decry the management of former Boards, and exalt this precious new one. I have no copy of this honest mem^ll so can say little to it from hence, but that I know of no fault I have committed*

that a jury in Westminster Hall, wou'd fine me half a crown for. And so having good reason to believe my Lord Sund[d] so much my friend, that he will never suffer me to be trick't into a criminal. I am easy; let me be but protected from any dark stroaks in the King's closet, and I have nothing to fear."

Vanbrugh ist sich seiner Unschuld so vollkommen bewusst, dass er keine Untersuchung fürchtet, sondern nur geheime Intriguen hinter seinem Rücken. Im P. S. spricht er von einer solchen, die ihm Lord Halifax spielen wolle; dieser sei nämlich gegen die Absicht des Königs, ihm eine Gunst zu erweisen; er nennt dies „*a cruel ill natured thing*". Die Gunst, welche ihm der König gewähren wollte, dürfte die gewesen sein, dass er ihm die Stelle des „Surveyor" zu verschaffen im Sinne hatte. Auf diesen Posten scheint Vanbrugh gerechnet zu haben.

Die Schriftstücke und Aufzeichnungen Bensons wurden von dem Schatzamte untersucht und für nicht richtig befunden. Wir erfahren auch aus dem Briefe vom 6. August 1719 von dessen Entlassung und der Auflösung des „Board" überhaupt: „*I rec'd your Grace's commands of the third, Mr. Benson's reign ended next day. But Mr. Hewet's Patent not being yet past (tho' passing) we have no Board.*" So beginnt dieser Brief ganz sachlich, scheinbar ohne Aufregung geschrieben; er fährt auch fort über eine ganz geschäftliche Angelegenheit zu schreiben, nämlich über die Anlegung eines neuen Weges, bei welcher Gelegenheit er auf das energischeste gegen das Niederreißen eines berühmten, 200 Jahre alten Thores auftritt und den Herzog bittet, dies auf alle mögliche Weise zu verhindern. Voll dramatischesten Lebens wird aber der Brief im P. S.; hier klagt er in vorwurfsvollen Worten, bei denen man freilich nicht weiß, auf wen sie gezielt sind, oder ob sie überhaupt auf jemanden zielen, dass er ignoriert und ihm ein anderer *(Mr. Hewet)* vorgezogen werde, ihm, der sich um die Verwaltung des Bauamtes gewiss verdient gemacht habe. Dieses P. S. lautet: „*I'm sorry my project of the reversion won't do, 'tis a very hard matter for me to find out something till 'tis too late to ask for't; but they know of every thing time enough to help their humble servants (without their aid) when they are quite determined to take care of them. Which is Hewet's case*

now, and was so once before, when Lord Halifax made him Surveyr of the Forrests, without his ever dreaming of it. I resolve live in hopes my Ld Sund will do the same by me to help this pill downe, which is a little bitter, now I come just to the time (and disgrace) of swallowing it.

I don't however blame anybody, nor think them wanting. But 'tis one of the hardest pieces of fortune, that ever fell to anybody. Of which there need be no other proof, than the Report the Auditors have made to the Treasury relating to what they find in the expences in the Office of Works. Which Report allows what I set forth of having reduc'd the charge above ten thousand pounds a-year. One wou'd have thought there needed nothing more to determine the King, whether I had been an expensive officer or a sparing one." Obwohl die Anklagen, die in den Worten liegen, nicht gegen den Herzog gerichtet waren, so scheint dieser doch in diesem Sinne auf den Brief geantwortet zu haben. Denn wir lesen in dem Schreiben Vanbrughs vom 11. August Folgendes: „*What I mentioned of my hard luck was far from being meant, any sort of complaint either of your Grace or those others you name who, I am entirely satisfied to, do bear me all good will, and do neither trick me nor neglect me.*

There is nothing your Grace has said, in stating my small affairs, but what is just and true, and I have (in my own thoughts) never once stated them otherwise, so I have no other meaning in what I say about them, but to set forth my ill fortune by way of a little vent for ease." Geradezu packend sind aber folgende Worte: „*But I am not of those, who drop their spirits in every rebuff; If I had, I had been under ground long ago.*

I shall therefore go on, in hopes fortune will, one day or other, let those help me, who have a mind to it; And that: as I am past over, where my pretentions are good, and I cou'd be of use; I may chance to be taken notice of, where my pretentions are nothing, and I can be of no service at all. I think however, at present I need not trouble your Grace to write any thing to my Ld Sund nor to read any thing of this matter, but my most grateful thanks, for all the kind expressions of friendship you have in this last letter made use of."

Zu diesen Worten brauchen wir nichts hinzuzufügen. Es

sind Worte, wie sie nur die ärgste Zurücksetzung eines hochverdienten Mannes finden kann, der seine Verdienste kennt, sich aber aus Bescheidenheit nicht vorgedrängt hat, der zu ehrlich und offen ist, um sich auf dem Rücken anderer emporzuheben, der vielmehr mit hingebungsvollem Vertrauen auf die Anerkennung seines Wertes gerechnet hat.

Der nächste Brief ist weniger leidenschaftlich. Dort erzählt er, dass nicht Hewet die Leitung übernehmen werde, sondern Thornhill, jener berühmte Maler, der u. a. auch für das Schloss Blenheim die Gemälde liefern musste. Was für Schurkereien und Bestechungen bei dieser Besetzung vorgekommen sein mögen, zeigt uns der Schluss des Briefes vom 15. August 1719: „*I'm told (besides the Dutchess of Marlborough) there's something come from abroad to favour of it, which is reckoned the way Benson has work'd, and 'tis supposed to have money for it himself from Thornhill as well as to get some for somebody else.*" Den Brief sowie die ganze leidige Angelegenheit schließt er mit dem Satze: „*I'm so sick of this ridiculous story, I can write no more on't, nor of any thing else this bout, but vex'd or pleas'd shall always continue your Grace's most ob^t serv^t J. V.*"

Wer immer aber diese oberste Stelle im Board erhalten hat, Vanbrugh bekam sie nicht.

Zum Schlusse noch einige Worte über seinen Charakter.

Der hervorstechendste Zug seines Wesens war Offenheit und Wahrheitsliebe; alles, was er sich dachte, sagte er heraus, so, wie er es dachte, ohne Rückhalt und oft auch ohne Rücksicht, wenn es sich darum handelte, Fehler und Vergehen aufzudecken. Daraus erklärt sich die große Anzahl seiner Feinde, und eben deswegen wollte man ihn vielleicht nicht hoch hinaufkommen lassen, damit er nicht noch mehr Gebrechen und Mängel enthülle. Diese Eigenschaft, die wir auch in seinen Stücken bemerken können, hatte ihren Ursprung in seiner Urwüchsigkeit und Natürlichkeit. Er betrachtet die Welt mit nüchternen und klaren Augen, und es widerstrebt ihm alles Gekünstelte und Gemachte; daher kämpft er gegen die Übertreibungen in der Mode und in den Sitten, er geißelt die modischen Stutzer, er

räth den Damen, sich in richtiger, natürlicher Weise zu benehmen, nicht spröde und nicht kokett zu sein, und den Männern (erst im letzten Stücke), sich von allen Thorheiten fern zu halten und ein vernünftiges Leben, wie Sir Charles, zu führen.

Diese Eigenschaft hat ihn in der That zu dem gemacht, was er geworden ist, zu einem bedeutenden Dichter und noch bedeutenderen Architekten. Damit aber verband er, wie gelegentlich schon erwähnt, eine ungemein große Bescheidenheit, in der Weise, dass er sich öffentlich auf seine Leistungen nie etwas zugute that, sich nicht damit brüstete, sondern sie ruhig dem objectiven Urtheil der Gesellschaft überließ.

Daraus erklärt sich die Misstimmung, sobald sein Verdienst nicht anerkannt wurde, sobald man z. B. gegen seine Werke ankämpfte. Es ist etwas Bekanntes, dass mit zu großer Bescheidenheit eine Art innerer Eitelkeit und leichter Verletzbarkeit verbunden ist, und die finden wir auch in ihm. Diese Eigenschaft war es andererseits, die ihn im Leben nicht das volle Glück finden ließ, welches er ohne dieselbe viel leichter hätte erreichen können. Doch für die Nachwelt steht er um dieses edlen Zuges willen noch höher da.

Vanbrugh hat, wie wir gesehen haben, viel zu leiden gehabt, aber so recht unglücklich, glauben wir, fühlte er sich doch selten; denn er erfreute sich eines Humors, der ihn über alle menschlichen Unbilden hinwegtäuschte und ihn Zufriedenheit und Befriedigung in seinem eigenen Innern suchen und finden ließ.

Abgesehen von den Bekümmernissen, die ihm die Erbauung des Schlosses Blenheim und die darauf folgenden Processe brachten, abgesehen von den Zerwürfnissen und Streitigkeiten im Wappencollegium und der Zurücksetzung im königlichen Bauamte, hat Vanbrugh auch nicht selten mit Krankheiten zu kämpfen gehabt.

So erfahren wir aus einem Briefe vom 9. October 1717 aus dem berühmten Curorte Bath, dass er im Fieber darniederliegt und im nächsten Jahre lesen wir wieder in einem P. S. des Briefes vom September aus Greenwich, dass er den Herzog erst besuchen werde, wenn die „blisters“

geheilt seien. Im Jahre 1722 dürfte er auch leidend gewesen sein; denn bei dem feierlichen Leichenbegängnisse des Herzogs von Marlborough am 9. August 1722, bei welchem sich alle Mitglieder des „College" eingefunden hatten, fehlte Vanbrugh. Noble sagt bei Beschreibung der großartigen Leichenfeier: *„Clarenceux was not there, probably from indisposition or some other accidental cause."* Ferner schreibt Vanbrugh am 20. August 1723 von Castle Howard aus, dass er in Scarborough drei oder vier Tage zum Curgebrauche war und dass er sich abermals mit Lord Carlisle dorthin begeben werde, bevor er nach London reise.

Diese vorübergehenden Erkrankungen mochten wohl hauptsächlich ihre Ursache in dem aufregenden Leben, das er immer führte, gehabt haben; wegen der Bauten musste er ja von Stadt zu Stadt, von Norden nach Süden reisen, und besonders im Winter hatten diese Reisen im Norden die größten Gefahren für die Gesundheit im Gefolge. Wenn man bedenkt, wie schlecht damals die Verkehrsmittel waren, und in welchem Zustande sich die Straßen befanden, ferner, dass Vanbrugh z. B. von London nach York oder noch weiter gegen Norden, dann wieder ganz hinab nach Süden, z. B. nach Haland, zu dem Herzog von Newcastle, reisen musste, wird man begreifen, dass bei einem solchen Leben auch die widerstandsfähigste Natur unterliegen musste.

Was seine Ehe betrifft, so dürfte sie wohl, nach dem Charakter Vanbrughs zu schließen, eine glückliche gewesen sein; aus den Briefen ist allerdings nichts zu entnehmen.

Nach seinem Tode hinterließ er nur einen Sohn, welcher in das Heer eintrat und als Fähnrich des 2. Regiments der Fußtruppen in der Schlacht bei Fontenoi, 1745, verwundet wurde und bald darauf starb.

Vanbrughs Witwe verkaufte eines der Häuser in Greenwich, *„The Bastile House"*, an Lord Trelawny, der es zu seinem Wohnsitz machte, das andere, *„The Mince-pie House"*, besaß 1805 (nach der Angabe Nobles) Edw. Vanbrug, Esq.

Über sein Porträt ist noch zu sagen, dass es eines des Kit-kat Clubs ist. Richard Tonsin, Esq., hat vierzig

Porträts der „wits" jener Zeit gesammelt, und daru
befindet sich auch das Vanbrughs. Wie bereits erwäh
ist es in Cunningham's Lives reproduciert. Beim Anbl
desselben fallen uns die zarten, fast weiblichen Züge a
die Perrücke, nach dem Geschmacke der Zeit getrag
ist voll und sorgfältigst geordnet; auf der Brust trä
er an einer goldenen Kette die Medaille des Clarence
King-at-Arms.

II. Capitel.

Vanbrughs Werke.

A. Original-Lustspiele.

I. The Relapse.

Da „The Relapse“ nach der Angabe des Dichters selbst eine Fortsetzung von Cibbers „Love's Last Shift“ ist, so werden vor allem die Hauptgedanken dieses Stückes angegeben, um zu zeigen, in welchen Punkten Vanbrugh die Handlung weiter geführt hat. Außer dem bereits erwähnten Titel hat das Cibber'sche Stück noch die Überschrift „or the Fool in Fashion“. (Auch der Titel „Sir Novelty Fashion“ findet sich, der mit diesem selbstverständlich identisch ist.) Zwei Titel, welche mittelst des Wörtchens „or“ aneinander gereiht sind, sind bei den damaligen, meist aus zwei parallellaufenden Handlungen bestehenden Lustspielen etwas ganz Gewöhnliches, und zwar werden sie meist in der Weise gebraucht, dass der eine Titel auf die eine Handlung, der andere auf die andere Handlung Bezug nimmt. So ist es auch hier; nur können wir hier noch von einer dritten Handlung sprechen.

Der Gedankengang dieser drei Handlungen, welche sich aus dem Stücke herausschälen lassen, ist folgender:

1. Loveless hat seine Frau Amanda, ein Muster von Tugend und Schönheit, nach einem Jahre des ehelichen Beisammenseins aus Überdruss an ihrer Liebe verlassen, sich dem Trunke, der Schwelgerei und dem Spiele ergeben, sein Vermögen vergeudet und sein Haus einem alten Geizhals, namens Wisewou'd, verpfändet, ist dann viele Jahre, von seinem Diener Snap begleitet, in Gesellschaft liederlicher Gesellen in fremden Ländern, in Frankreich und Italien, herumgereist, bis er auch den letzten Rest seines Geldes verschleudert hat. Nun kehrt er in die Heimat zurück; arm wie ein Bettler, steht er rathlos in St. James's

Park; sein Diener will ihn verlassen, als eben ein alter Freund des tief Herabgekommenen auftritt, Young Worthy, welcher ihn wieder aufrichtet und mit Geld unterstützt.

Er will ihn aber auch seiner Frau wieder zuführen, die Loveless für todt hält. Dies bewerkstelligt er durch einen Kunstgriff. (Solche Bühnenfiguren, welche die Fäden der ganzen Handlung leiten und in der Hand führen, sind besonders in Cibbers Stücken sehr beliebt.) Dieser Kniff besteht darin, Loveless in dem Glauben zu lassen, dass seine Frau todt sei, und ihn zu ihr wie zu einer Geliebten zu bringen. Auf diese Weise, glaubt Young Worthy und auch Amanda, welche mit diesem Vorschlag einverstanden ist, werde er wieder in die richtigen Bahnen des Ehelebens geführt werden können.

Der Versuch gelingt. Der Treulose gesteht reumüthig seine Sünden ein, schwört seiner wiedergewonnenen Frau ewige Liebe und Treue, — und „love's last shift" war von Erfolg begleitet.

2. Derselbe Young Worthy hat die Absicht, Narcissa, die Tochter des bereits erwähnten Wisewou'd zu heiraten; sie wird ihm aber von diesem verweigert und seinem Bruder, dem „Elder Worthy", versprochen, weil derselbe als älterer Bruder über ein Vermögen verfügt; nur seine Nichte, Hillaria, welche übrigens „Elder Worthy" zu seiner Braut auserkoren hat, stünde ihm zur Verfügung, diese könne er ehelichen.

Die Intrigue ist wieder von Young Worthy geleitet und ist die, dass der alte Wisewou'd, der sich sehr weise dünkt, mit Hilfe eines Juristen und durch das Einverständnis der beiden Brüder untereinander in der Weise betrogen wird, dass trotz seines Widerstandes die Heirat so ausfällt, wie sie von den Liebenden gewollt war.

3. Sir Novelty Fashion, ein gefallsüchtiger, läppischer Modenarr, wirbt auch um die Hand Narcissens, aber nur um die verabredete Heirat zu vereiteln; denn in Wirklichkeit sucht er sich seine Frau anderswo: *„men of quality should always marry those they never saw"* (III 1). Er wird von Wisewou'd abgewiesen. Von Hillaria und Narcissa, welche er immer mit seinen Gesprächen belästigt, wird ihm nun ein Possen gespielt. Er erhält einen Brief, der, wie

von Narcissa geschrieben, lautet, durch welchen er zu einem Rendezvous gelockt wird, wo ihn aber nicht Narcissa, sondern seine Geliebte, Mrs. Flareit, erwartet, die von seiner Liebesschwärmerei benachrichtigt und auf diese Spur geführt wurde. Wie sie ihn dort in seiner ganzen Falschheit und Verlogenheit sieht und hört, wird sie so weit getrieben, dass sie ihm eine Ohrfeige gibt, wodurch natürlich die Gesellschaft, welche diese Komödie arrangiert und, im Hintergrunde versteckt, derselben zugesehen hat, in die größte Heiterkeit versetzt wird. Verlacht und dem Spotte preisgegeben, verlässt Sir Novelty Fashion die Bühne. Diese Handlung ist eigentlich, wie man sieht, mehr eine Episode, hat aber doch den zweiten Titel „The Fool in Fashion" veranlasst.

Es fragt sich nun zunächst: Wie sind diese drei Handlungen miteinander verknüpft? Man sieht auf den ersten Blick, dass ein wirklicher, von innen aus begründeter Zusammenhang nicht besteht, sondern dass derselbe künstlich durch die Figur des Young Worthy herbeigeführt wird. Es ist doch kein zwingender Grund vorhanden, dass ein und derselbe seinem Freunde wieder zu seiner Frau verhilft und andererseits die Tochter eines Geizhalses durch List zu gewinnen trachtet. Wenn schon zwischen den beiden ersten Handlungen zwar kein organischer, so doch ein künstlich erzeugter Zusammenhang wahrzunehmen ist, so hängt die dritte Handlung mit der ersten in gar keiner Weise zusammen, sondern ist nur eine in die zweite Handlung eingeschobene Farce, eine Unterhaltung der in diesem Theile auftretenden Personen, ein Spiel im wahrsten Sinne des Wortes; denn, wenn eine Gesellschaft jemanden irgendwohin lockt, um ihn dort aufsitzen zu lassen, ihn daselbst belauscht und, nachdem der Scherz gelungen, voll Befriedigung und Freude hell auflacht, was ist dies anders als ein Spiel?

Es sind demnach alle drei Punkte ganz selbständig, und man kann sie nach ihrem Charakter eintheilen: 1. in eine moralisch-wirkende; 2. eine ernste, durch die Verwicklung oder Intrigue wirkende und 3. eine rein unterhaltende, heitere Handlung.

Vanbrugh führt von diesen drei Handlungen nur die erste weiter und bildet eine fast ganz neue zweite Handlung, in welcher die Episodenfigur des Sir Novelty Fashion aus der dritten Handlung als Lord Foppington in den Vordergrund tritt. In welcher Weise dies geschieht, wird eine eingehende Besprechung beider Theile zeigen:

Der ersten Handlung gehören folgende Scenen an: I 1, II, III 2, IV 2, 3, V 2, 4, und der zweiten Handlung folgende: I 2, 3, III 1, 3, 4, 5, IV 1, 4, 5, 6, V 1, 3, 5.

Erste Handlung: Der aus dem ersten Stücke bekannte Loveless, der so viele Jahre hindurch das ausschweifendste und liederlichste Leben geführt hat, ist also von seiner Gattin Amanda wieder auf den schmalen Pfad der Tugend geleitet worden. Voll des reinsten Glückes leben sie nun fern von dem Getriebe der Stadt in einem einsamen Landgute; keine Sorge trübt ihre Seligkeit. Man lese nur die rührenden Worte Loveless': „*The utmost blessing that my thought can reach (taking her in his arms) Is folded in my arms, and rooted in my heart*“ (I 1). Aber der Neubekehrte getraut sich zu viel sittliche Kraft zu, wenn er sich entschließt, mit Amanda wieder in die Stadt zu reisen und daselbst alle Vergnügungen mitzumachen, alles dies, nur um seine felsenfeste Tugendhaftigkeit auch im Ansturm der Gefahren zu zeigen; „dieser Winter,“ sagt er, „soll die Feuerprobe meiner Tugend sein“.

Sie sind in der Stadt. Loveless besucht das Theater, sieht in einer Loge eine Dame, deren Blicke ihn so sehr entzücken, dass er mit einem Schlage die Ruhe seines Herzens verliert, er sieht immer und immer wieder auf sie, sein Herz pocht, er zittert am ganzen Leibe, seine Augen werden heiß und umflort. Schon beginnen wir für das Bestehen seiner Feuerprobe zu fürchten. Nun kommt aber diese bewunderte Schönheit, mit ihren verführerischen Augen, die junge Witwe Berinthia, in sein eigenes Haus, entpuppt sich als Cousine seiner Gattin, mit welcher sie ihre Freundschaft erneuert, und welche sie sogar einladet, bei ihr zu wohnen. Loveless ist somit in ihrer Nähe, er kann mit ihr nach Belieben verkehren; seine Aufregung wächst daher mit jedem Augenblicke: Die Treue und Liebe, die er seiner braven Gattin schuldet, kämpft mit der immer höher aufflammenden Be-

geisterung für die Reize der schönen Berinthia, und die letztere trägt den Sieg davon. Mit den feurigsten Worten gesteht er ihr seine Liebe, findet Erhörung, kommt des Nachts in ihr Schlafgemach und erreicht seine Absichten. Loveless ist also auf dem Pfade der Tugend wieder gestrauchelt. Wir sehen, dass es ihm nicht möglich war, mit einem Schlage ein Heiliger zu werden, nachdem er so lange Zeit ein Lotterleben geführt hatte, sondern er fiel wieder zurück in die breite Straße des Lasters, zumal er sich in die Versuchung begeben hatte.

Anders steht es mit Amanda, der personificierten Tugend; sie kennt die Gefahren der Stadt und meidet sie; auch wäre sie am liebsten auf dem Lande geblieben. Hier in der Stadt aber ist auch sie nicht von Gefahren verschont; zwei Personen sind bemüht, sie für das freiere Leben zu gewinnen. Berinthia und Worthy; jene ist uns schon bekannt, und dieser ist einer ihrer früheren Verehrer und kann aus diesem Grunde eine Gefälligkeit von ihr verlangen. So bittet nun Worthy Berinthia, ihm behilflich zu sein, die Gunst Amandas zu gewinnen. Sie willigt ein und sucht vor allem Amanda auf ihren Gatten eifersüchtig zu machen, wobei sie selbstverständlich nicht sich selbst als Gegenstand seiner Verehrung hinstellt, sondern eine fingierte Person vorschützt. In meisterhafter Weise kommt sie dem Wunsche Worthys nach. Es gelingt ihr, nicht allein Amanda nach einer falschen Richtung hin eifersüchtig zu machen, sondern auch zweimal eine Gelegenheit für eine Zusammenkunft zwischen Amanda und Worthy herbeizuführen. Aber jedesmal erweist sich die tugendhafte Frau als Siegerin; trotz der innigsten Liebesbetheuerungen bleibt sie standhaft und lässt Worthy beschämt und gebessert zurück.

Dies ist die eine Handlung: Das tugendhafte Weib bleibt tugendhaft, der vom Laster errettete Mann fällt in dasselbe zurück.

Es braucht nicht näher ausgeführt zu werden, dass dies die genaue Weiterführung der vorhin erwähnten ersten Handlung von Cibbers Stück ist.

Viel schwieriger ist der Versuch, die zweite Handlung des Vanbrugh'schen Stückes mit dem früheren in Zusammenhang zu bringen.

Der Gedankengang der zweiten Handlung ist folgender:

Tom Fashion, ein jüngerer Bruder, der sein ganzes Hab und Gut im Auslande verbraucht hat, ist eben mit seinem Diener Lory nach London zurückgekehrt. Wir sehen die beiden am Landungsplatze eben im Begriffe, mit dem Fährmann zu verhandeln; dabei stellt sich heraus, dass dieser nicht bezahlt werden kann, und man ihm den Mantelsack, in welchem freilich auch nichts mehr ist als eine alte Weste, überlassen muss. Was soll er aber weiter in seiner Armut beginnen? Wohin soll er sich wenden?

Lory räth ihm, seinen älteren Bruder aufzusuchen und von diesem den rückständigen Jahresgehalt zu fordern. Lange zögert er, bis er sich zu diesem Schritte entschließt. Er geht zu ihm hin, findet ihn aber umgeben von einer Schar Geschäftsleuten, welche ihm zu seiner Morgentoilette die verschiedenen Kleidungsstücke überbringen; aus den Worten, mit welchen sie ihn anreden, erfährt er zum erstenmale, dass aus dem Sir Novelty Fashion ein Lord Foppington geworden ist. Der mit der Ausschmückung seines Körpers eifrigst beschäftigte Lord bemerkt lange Zeit seinen Bruder gar nicht und, wie er ihn endlich sieht, weiß er nichts anderes zu sagen als: „*O Lard! Tam! I did not expect you in England, — Brother, I'm glad to see you*", und sofort wendet er sich wieder den Geschäftsleuten zu.

Tom Fashion, über diese Behandlung tief gekränkt, wartet gleichwohl, bis dieser seine Toilette beendet hat, und ersucht ihn dann um eine kurze Unterredung. Der Lord gewährt ihm diese Bitte nicht; denn er müsse in das Haus der Lords gehen; mit „*You'll excuse me, brother*" lässt er ihn wieder stehen und schickt sich an wegzugehen. Der zurückgesetzte Tom Fashion ruft ihm nach, ob er vielleicht zum „*dinner*" nach Hause käme, und da er ihm antwortet, er werde möglicherweise im Restaurant speisen, fragt er, ob er ihn dort aufsuchen solle. Letzteres hält aber Lord Foppington für ganz ausgeschlossen, weil dort eine Gesellschaft verkehre, in die er wegen seiner mangelhaften Erziehung nicht passe, er lade ihn aber ein am „*family dinner*" in seinem Hause theilzunehmen. Wie zum Hohne sagt er noch die Worte: „*Dear Tam, I'm glad to see thee in England*" und verlässt ihn.

Ist es nach einer so erniedrigenden Behandlung zu wundern, wenn in Fashion, der von seinem eigenen Bruder wie ein Hund behandelt wird, das Blut zu wallen beginnt und er ausruft: *„Hell and Furies! Is that to be borne!“* Nun drängt sich ihm der Gedanke auf, für diese Behandlung Rache zu nehmen. Es kommt Coupler, der zwischen Lord Foppington und einer reichen Gutsbesitzerstochter eine Heirat vermittelt; bisher hat er ganz allein die Angelegenheit abgemacht, die Briefe von der einen Partei zur anderen gebracht, ohne dass sich die beiden Parteien auch nur einmal gesehen hätten. Für diese Bemühungen hat er von dem Lord 1000 £ erhalten, mit dem Versprechen, dass er nach vollzogener Trauung noch das Doppelte als Belohnung bekommen werde. An diesen Coupler wendet sich nun Tom Fashion. Dieser erklärt sich bereit, ihm die reiche Braut zu verschaffen, falls er ihm für das Gelingen seines Planes 5000 £ zusichere.

Der Plan des Coupler ist folgender: „Tom Fashion müsse sich als Lord Foppington ausgeben, sich zu der Familie der Braut begeben und als Grund seines vorzeitigen Eintreffens — im letzten Briefe sei nämlich angezeigt worden, dass der Lord erst in vierzehn Tagen kommen werde — die Sehnsucht nach seiner Geliebten und das romantische Vergnügen, sie zu überraschen, vorschützen, zugleich aber denselben Grund dazu benützen, den raschesten Vollzug der Heirat herbeizuführen“.

Dieser Vorschlag gefällt unserem Tom und er geht darauf ein; erfreut über die plötzliche Wendung des Schicksals, ruft er voll neuen Muthes aus: *„Providence, thou see'st, at last, takes care of men of merit“.*

Diese Stimmung aber dauert nicht lange; das Gewissen wird in ihm wach, und er will noch einmal versuchen, von seinem Bruder eine Unterstützung zu erlangen und, wenn dieselbe auch noch so gering sei, will er diesen Betrug nicht ausführen.

Er findet sich wieder bei dem Lord ein, welcher seine Vorbereitungen für den Theaterbesuch trifft. Sie sprechen zuerst über einen Vorfall im Hause des Loveless (mit welchem wir später bekannt werden), und dann bringt Tom Fashion sein Anliegen vor; er schildert ihm die große Noth,

in der er sich befindet und stellt die Unmöglichkeit dar, mit der kleinen Summe von 200 £ leben zu können. Aber sein Bruder, nicht allein, dass er ihm seine Bitte mit der Motivierung abschlägt, dass er sich selbst bezüglich des Puders einschränken müsse, reizt ihn noch aufs äußerste. Auf die vernünftige Frage Fashions nämlich, wie es möglich sei, dass, wenn er mit 5000 £ nicht auskomme, er mit 200 £ leben könne, antwortet der stolze Lord mit einem Hinweis auf den bedeutenden Unterschied, der zwischen ihnen beiden bestehe: „Wie ein Rennpferd etwas anders sei als ein Wagenpferd, so sei auch zwischen ihnen eine Kluft, die sie weit voneinander trenne", und zuerst sich, dann ihn betrachtend, fügt er kurz hinzu: „— *Ask the Ladies!*"

Nun wird Tom aufgebracht, er schilt ihn; aber der Lord bleibt ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, Tom zieht das Schwert und fordert ihn; doch der Lord lässt sein Schwert in der Scheide und — begibt sich ruhig und gelassen fort in das Theater. In der höchsten Aufregung, in die ihn das kalte, gleichgiltige Benehmen seines Bruders gebracht hat, ruft er aus: „*Farewell, snuff-box! And now, conscience, I defy thee!*" — Er ruft Lory herbei, und sie verabreden die Reise.

In der dritten Scene des dritten Actes finden wir sie nun vor dem Landhause des Sir Tunbelly, wo sie wie vor einem verzauberten Schloss stehen. Trotz wiederholten Klopfens an das verrammelte Hausthor, herrscht Todtenstille darinnen, und niemand zeigt sich an einem Fenster.

Endlich hören sie hinter der Thüre Lärm; es ist ein Diener, welcher fragt, wer hier sei. Auf die Antwort, er solle nur öffnen und sehen, wer es ist, erkundigt sich dieser bei Tummus, ob die Büchse geladen ist, und erscheint bald darauf mit der geladenen Flinte in der Hand am Fenster. So ausgerüstet, lässt er sich mit dem Fremden in ein Gespräch ein. Nachdem er nun weiß, dass derselbe mit seinem Herrn sprechen will, trifft er alle Anordnungen zum Einlass des Fremden. Ralph muss Sir Tunbelly Clumsey fragen, ob es ihm angenehm sei, Besuch zu empfangen, er muss ferner der Amme auftragen, die Tochter, „Miss Hoyden", einzuschließen, bevor das Thor geöffnet wird. Alle Diener werden

bewaffnet. Mit Gewehren, Knütteln, Heugabeln und Sensen treten sie aus dem endlich geöffneten Thore — Sir Tunbelly Clumsey an der Spitze. Lory fürchtet sich bei dem Anblick dieser Schar, aber Tom Fashion lässt sich nicht aus der Fassung bringen; er zeigt einen Brief vor, den ihm Coupler als authentischen Geleitbrief mitgegeben hatte. Sogleich als Sir Tunbelly Clumsey diesen Brief zu lesen beginnt, ändert er seine barsche und kategorische Sprache in demüthig entschuldigende Phrasen, ordnet die festlichsten Vorbereitungen für den Empfang eines so erlauchten Gastes an, selbst Miss Hoyden muss sofort freigelassen werden.

Tom Fashion wird also in allen Ehren empfangen und sogleich von Sir Tunbelly in das Empfangszimmer geführt. Es folgen die Abmachungen wegen der bevorstehenden Trauung: Tom will sie an demselben Tage abends schon heiraten; damit ist Sir Tunbelly nicht einverstanden, erst nach acht Tagen werde er ihm seine Tochter zur Frau geben.

So lange kann aber Tom Fashion nicht warten, sonst würde er von seinem Bruder überrascht werden; er muss auf Auswege sinnen. Da wendet er sich an Miss Hoyden selbst, theilt ihr mit, dass er sie morgen ehelichen wolle, ihr Vater widersetze sich aber seiner Absicht. Nun ist gerade dieser nichts lieber als einen Mann zu bekommen; ihr einziger Gedanke ist ja: „Je früher, desto besser.“ So hat er ein leichtes Spiel, mit ihr über seinen geheimen Plan zu sprechen. Man wird einig, dass die Amme und durch diese der Hauskaplan durch Versprechungen und Geschenke für sie günstig gestimmt werden müssen. Dies gelingt. Die Amme, welche einen gewaltigen Einfluss auf den Geistlichen hat, beredet ihn, die Trauung im geheimen zu vollziehen.

Nachdem dies geschehen ist und die beiden vermählt sind, kommt für Tom ein weiteres Hindernis.

Sein Bruder, Lord Foppington, steht plötzlich mit einem großen Gefolge vor demselben Thore, wo eben erst Tom gestanden war, und verlangt Einlass. Die Situation ist für Tom eine peinliche; aber er weiß wieder einen Ausweg. Er stellt den Ankömmling als einen Betrüger hin, der mit einer Schar verkleideter Strolche gekommen sei,

ihm seine Tochter zu rauben, und gibt Sir Tunbelly den Rath, den Betrüger selbst eintreten zu lassen, sein Gefolge aber durch seine „Posse“ zu verscheuchen, um auf diese Weise des Schurken habhaft zu werden. Genau nach diesem Rathe verfährt der gute Sir Tunbelly, und Lord Foppington wird als Gefangener, entwaffnet, in den Saal geführt. Sir Tunbelly, der sich als Deputy-Lieutenant und als Friedensrichter entpuppt, ist über das eigenthümlich freche Benehmen des vermeintlichen Schwindlers so erbittert, dass er ihn verhaften, ihm Hände und Füße binden und, weil er seinem Bruder ins Ohr flüstert, er wolle ihm 5000 £ geben, wenn er ihn befreie, was dieser als Bestechungsversuch ansieht, in den Hundestall abführen lässt.

Der Lord nimmt nun Zuflucht zu einem anderen Mittel. Er sagt, dass in der Nähe ein gewisser Sir John Friendly wohne, der ihn sehr gut kenne und alle Anwesenden versichern könne, dass er *„Navelty (!), baron of Foppington“* ist.

Man sendet nach diesem Manne. Zufällig wird er gleich vor dem Hause getroffen. Er tritt ein; es wird ihm alles kurz mitgetheilt und der Lord vom Hundestall geholt. Der Betrug kommt an den Tag. Inzwischen hat aber Tom Fashion mit seinem Diener das Weite gesucht.

Nun berathen Bull, der Geistliche, Nurse, die Amme, und Miss Hoyden, was zu thun sei. Bull meint, Miss Hoyden könne ganz gut noch einmal heiraten; denn sie begehe nicht *„the sin of exorbitancy“*, weil sie nicht zur Befriedigung des fleischlichen Genusses zwei Gatten hätte, sie vermeide vielmehr die Sünde des Ungehorsams gegen die Eltern, wenn sie Lord Foppington zum Manne nähme. Wirklich entschließt sie sich auch zu diesem Schritt.

Einige Tage sind verstrichen. Tom Fashion ist wieder in London. Wir finden ihn mit Lory bei Coupler, dem er den ganzen Hergang erzählt; er erfährt aber von ihm, dass seine angetraute Frau sich noch mit dem Lord vermählen wolle, wie ihm dieser brieflich mitgetheilt habe.

Tom gibt seinem Ärger über den pflichtvergessenen Geistlichen Ausdruck.

Coupler aber findet eine Rettung aus dieser Lage: „Sobald die Gesellschaft in die Stadt komme, um hier die Trauung zu feiern, sollen Bull und Nurse so lange überredet

werden, bis sie sich zur öffentlichen Erklärung herbeiließen, dass Tom Fashion und Miss Hoyden ein ordnungsmäßig getrautes Ehepaar sei." Inzwischen ist die Pfarre von „*Fat-goose living*" vacant geworden, und der rechtmäßige Gemahl der Miss Hoyden hat das Verfügungsrecht über dieselbe. Nun ist kein Zweifel, dass die beiden Zeugen gefügig gemacht werden können.

Sie erscheinen bei Tom Fashion; der Geistliche will mit der Wahrheit nicht heraus, er möchte vorher mit der Amme verhandeln. Tom Fashion wendet sich daher an Nurse, während sich der Geistliche zurückziehen muss.

Tom und Coupler reden ihr zuerst ins Gewissen, was für eine schwere Sünde sie begangen habe, und stellen dem Kaplan die reiche Pfründe in Aussicht unter der Bedingung, dass er sie heirate. Mit diesen Mitteln ist die Amme gewonnen, und es ist nun nicht mehr schwer, auch Bull zum Geständnis des wahren Sachverhaltes zu bringen.

Im Hause des Lord Foppington wird bereits die Hochzeitsfeier begonnen; Sir Tunbelly hat Musikanten und Sänger bestellt, welche ein kurzes Maskenspiel aufführen.

Nach dem Spiele bemerkt man Tom Fashion, der jetzt mit Hilfe des Geistlichen, der Amme und des Coupler beweist, dass er sich als erster mit Miss Hoyden verheiratet habe. Der Lord, welcher gute Miene zum bösen Spiel machen muss, ist um seine Braut betrogen.

Worin besteht nun die Ähnlichkeit dieses Theiles von „The Relapse" mit Cibbers Stück?

Auch hier handelt es sich, wie bei Cibber, um einen Heiratsschwindel, wenn man so sagen darf; aber die Art und Weise der Behandlung dieses Themas ist eine ganz andere. Dort wird ein alter Filz trotz seiner eingebildeten philosophischen Kenntnisse übertölpelt und von den jungen Liebenden in seinen Plänen getäuscht; alle handeln im Einverständnisse, den alten Vater daran zu kriegen. Es ist dies ein einfaches, schablonenhaftes Thema, wie es besonders häufig in den französischen Lustspielen dieser Zeit vorkommt.

Was hat aber Vanbrugh aus diesem Thema gemacht?

Er nimmt aus dem Stück Cibbers Sir Novelty Fashion, adelt ihn zum Lord Foppington, verschmilzt diese Figur

mit dem „Elder Worthy“ und macht aus ihm einen älteren Bruder, der sich hoch über seinen jüngeren Bruder erhaben dünkt und nicht, wie dort, in Freundschaft mit ihm lebt und handelt. Dort wirbt der Adelige nur im Scherz um die Tochter eines alten Geizhalses, hier unterhandelt er, und zwar ganz nach dem bereits in „Love's Last Shift“ angegebenen Recept des Sir Novelty: *„Men of quality should always marry those they never saw“* mit einem Kuppler, der ihm die Tochter eines reichen Gutsbesitzers verschaffen soll.

Dort wird nur der alte Geizhals hintergangen, hier aber wird die ganze Familie des Sir Tunbelly getäuscht, und zugleich der ältere Bruder um seine Braut betrogen. Gerade dieser Theil ist die Haupt-Intrigue des Stückes und zugleich der interessanteste und originellste.

Jene Scenen, wo Tom Fashion mit seinem Diener Lory die Rolle des Lord spielt, angefangen also von der sonderbaren Aufnahme im Schlosse bis zu dem Punkte, wo er seinen Betrug nicht länger verdecken kann und heimlich das Weite sucht, sind geradezu köstlich.

Dort gelingt der Betrug mit Hilfe eines im übrigen außerhalb der Handlung stehenden Juristen dadurch, dass er in den Heiratscontract einen anderen Namen einschreibt, hier geschieht derselbe durch die Unterstützung eines Kupplers, und zwar desselben, der auch die Geschäfte des Lords besorgt. Doch zum vollständigen Gelingen des Anschlages genügt dieser Kuppler nicht, der jüngere Bruder ist auch auf seine eigene Pfiffigkeit und Durchtriebenheit angewiesen; er muss zuerst Miss Hoyden, durch sie die Amme und durch diese wieder den Kaplan für sich zu gewinnen suchen; er muss das gewaltige Hindernis seiner Pläne, welches die unerwartete Ankunft seines Bruders bedeutet, beseitigen und erst, als er mit all seiner List nichts mehr vermag, macht er sich aus dem Staube; aber die Ansprüche auf seine Braut gibt er damit keineswegs auf, und als er erfährt, dass sie durch die Überredungskünste des Geistlichen entschlossen ist, von der ersten Vermählung nichts verlauten zu lassen und dem Lord ihre Hand zu reichen, wirkt er auch dem entgegen, von Coupler unterstützt. Thatsächlich gelingt es ihm, mit Heranziehung der Amme und des Kaplans seine Absicht vollkommen zu

erreichen. Wir haben also hier eine ganz bedeutende Verwicklung im Gegensatze zu dem Cibber'schen Stück, wo wir es mit der Lösung eines einfachen Knotens zu thun haben.

Wie sich in „Love's Last Shift" eine Episode findet, so können wir auch hier einen bestimmten Theil als eine solche auffassen, nämlich den Besuch des Lord Foppington in Loveless' Haus (im zweiten Acte), bei welcher Gelegenheit dieser das freundliche und zuvorkommende Benehmen Amandas für eine Herzensneigung, die sie gegen ihn zeigen wolle, auffasst, und ihr trotz der Anwesenheit ihres Gatten Liebesworte ins Ohr flüstert, worauf sie ihm sogleich eine Ohrfeige gibt; auf das hin zieht der beleidigte Ehegatte das Schwert, sie fechten miteinander unter dem Geschrei der Damen, welche um Hilfe rufen; Lord Foppington wird leicht verwundet, ein Arzt gerufen, und, wie wenn die schwerste Verletzung vorläge, der Patient in Behandlung genommen und hinausgetragen; dabei bittet er noch um Verzeihung, auch er werde vergeben.

Hier wie dort spielt also die Maulschelle eine Rolle, nur erhält sie hier mehr Nachdruck dadurch, dass sie von einer Tugendheldin par excellence gegeben wird, während sie dort von einem leichten Frauenzimmer herrührt.

Wenn man beide Handlungen, die in „The Relapse" zur Darstellung kommen, überblickt, so sieht man, dass eine Berührung zwischen denselben nicht stattfindet, sondern dass sie ganz parallel zu einander laufen. Eine ganz äußerliche Verbindung ist nur durch die eben erzählte Episode hergestellt und dadurch, dass bei dem Hochzeitsfeste im letzten Acte auch die Familie Loveless als Zuschauer anwesend ist.[1])

Wie an der Moral des Stückes, so hat Collier auch an der Anlage und Bearbeitung des Stoffes in seinen „*Remarks upon the Relapse*" vieles getadelt.

Collier erzählt als Fabel des Stückes nur diejenige Handlung, welche von dem Heiratsschwindel handelt und

[1]) Bekanntlich hat Sheridan dieses Stück überarbeitet und daraus das Lustspiel „A Trip to Scarborough" gemacht, worin die beiden Handlungen viel inniger miteinander verbunden sind.

rügt vor allem, dass der Titel nicht berechtigt sei; das Stück solle vielmehr heißen: *„The Younger Brother"* oder *„The Fortunate Cheat"*; die andere Handlung sei unbedeutend und schließe zu früh ab.

Dieser Vorwurf ist wohl zu kleinlich. Vanbrugh hatte gerade die bekannte Überschrift „The Relapse" gewählt, um die Neugierde jener, welche Cibbers Stück gesehen hatten, zu erregen, und weil ihm überdies gerade diese Scenen, wie früher ausgeführt wurde, als die Hauptsache erschienen sind.

Ein weiterer Tadel ist der, dass die Moral insofern lasterhaft sei, als die Belohnung am Schluss in unrechte Hände gelange. Collier sagt: „Die Ausschweifung verschafft dem jüngeren Bruder ein zweites Vermögen, nur dafür, dass er das erste verprasst hat", und im schärfsten Tone fährt er fort, immer gegen diesen loszuziehen. Er lässt nicht einen guten Faden an ihm: „Tom Fashion flucht und lästert Gott, er fordert seinen Bruder zum Zweikampfe heraus, betrügt ihn um seine Braut und lässt ihn in einen Hundestall sperren — alles dies aus keinem anderen Grunde als deshalb, weil sich der Lord weigert, seinen Luxus zu unterstützen."

In diesem Punkte hat sich wohl Collier von seiner Aufregung zu weit hinreißen lassen. Es ist nicht richtig, dass Sucht nach Luxus den jüngeren Bruder zu diesem Schritte geführt hat, sondern die bitterste Noth und das niederträchtige und empörende Benehmen seines Bruders. Freilich, eine erlaubte Handlung ist es nicht, aber ein Verbrechen gewiss auch nicht, wenn jemandem, der sich durch einen Kuppler eine Frau verschaffen will, diese von einem anderen abwendig gemacht wird. Warum hatte er sich nicht besser um sie gekümmert? Das einzige Unrecht liegt nur darin, dass sich Tom Fashion, um seine Absicht zu erreichen, als etwas ausgibt, was er nicht ist. Das ist vom gesetzlichen Standpunkt freilich verwerflich, aber auf der Bühne gewiss erlaubt. Dazu kommt noch, dass das ganze Unglück, das Collier über den armen Lord hereinbrechen sieht, von diesem gar nicht als solches gefühlt wird. Einem Charakter, wie diesem Lord, ist es ja gar nicht sehr darum zu thun, gerade ein bestimmtes Mädchen zur

Frau zu bekommen, ihm ist ja jede recht, und er kann leicht Mittel und Wege finden, alsbald wieder eine Heirat einzugehen.

Betreffs des „*plot*" sagt er: „*This part should have some stroaks of conduct and strains of invention more than ordinary;* es sollte etwas Wunderbares und Unerwartetes darin sein; doch er könne es nicht finden." Und weiter sagt er: „*To produce effects without proportion and likelihood in the cause is farce and magic, and looks more like conjuring than conduct.*" Er tadelt also hauptsächlich die Unwahrscheinlichkeit in der Führung der Handlung und führt dies im einzelnen durch: Es sei unwahrscheinlich, dass Lord Foppington trotz der kurzen Entfernung von seiner Geliebten sie nie gesehen habe, noch der „Knight" seinen Schwiegersohn; dass man die Heiratsabmachungen einem Kuppler überlassen habe, wenn der Bräutigam ein Vermögen von 5000 £ jährlich zur Verfügung hat und gerade kein Idiot ist, und auch der Schwiegervater als unendlich vorsichtig hingestellt wird; dass ferner der Lord jenen Brief, welchen „Coupler" schon dem jüngeren Bruder als Beglaubigungsschreiben, ohne welches kein Zutritt ist, mitgegeben, vor seinem Aufbruche zu fordern und mit sich zu nehmen vergisst, — wenn er ihn zu Hause gesucht hätte, wäre er früher auf den Betrug gekommen — obwohl er wissen musste, wie argwöhnisch Sir Tunbelly ist. Die Unwahrscheinlichkeiten können allerdings, jede für sich, im gewöhnlichen Leben als solche gelten, aber im Stücke selbst, im Zusammenhange des Ganzen werden sie nicht als solche gefühlt.

Vanbrugh wollte absichtlich den reichen Lord eine Heirat anstreben lassen, vor welcher sich Braut und Bräutigam nicht gesehen haben, und dazu war natürlich ein Kuppler nothwendig. Ferner konnte sich Lord Foppington doch auch ohne Brief in das Haus seines Schwiegervaters wagen, wenn dieser auch noch so wachsam und vorsichtig war; denn er kam mit einem großartigen Gefolge, welches die vornehme Abkunft des Herrn verrathen musste.

Vom vierten Acte an, meint Collier, bestehe das Stück nur aus Narrheiten und ganz unwahrscheinlichem Zeug; dass am Schluss der Freund des Lords erscheint und ihn rettet, mache die Sache nicht besser; denn, wie die Geschichte

erzählt, hat sich Lord Foppington niemals auf diese Reserve verlassen und habe weder gewusst, dass dieser Mann auf dem Lande sei, noch, wo er wohne. Darauf kann man erwidern: Wenn Lord Foppington gewusst hätte, dass er eine Reserve brauche, sobald er dieses Haus betrete, so wäre er gewiss gar nicht hineingegangen; andererseits war es ihm bekannt, dass sein Freund in der Nähe ansässig ist, freilich nicht genau wo (IV 6). Lord Foppington: *„I have at last luckily called to mind that there is a gentleman of this country, who, I believe, cannot live far from this place.“* Demnach hat ihm Collier auch mit diesem Vorwurfe unrecht gethan. Im weiteren führt er dann allerdings einen berechtigten Tadel an, indem er hervorhebt, Tom Fashion habe, als er bei der Familie des „Knight“ Aufnahme sucht, viele Kennzeichen eines Betrügers an sich; er komme vor der verabredeten Zeit und ohne Gefolge. — Die weitere Behauptung Colliers aber, dass er nicht die feinen Umgangsformen eines Lords haben könne, ist nicht richtig; er kann sich dieselben ganz gut angeeignet haben. — Der Gutsbesitzer hätte, fährt Collier fort, bei diesen verdächtigen Umständen stutzig werden sollen; denn er wird doch schon von Schurkereien gehört haben.

Dieser Vorwurf ist wiederum berechtigt, aber dieser, wie die kurz vorher erwähnten treffen nicht den Dichter sondern Sir Tunbelly Clumsey, dessen Charakterzug es eben ist, immer vorsichtig zu sein und ein wachsames Auge zu haben, aber doch gerade dann nicht, wenn es nothwendig wäre. Kaum hat er den Brief eines Lords in der Hand, verliert er gleich seinen Verstand und weiß sich vor lauter Höflichkeit und Unterthänigkeit nicht mehr zu helfen. Es lässt sich ganz gut denken, dass ein Landedelmann, der höchst selten in eine Stadt kommt, einem raffinierten Betrüger, der seine Rolle gut spielt, unterliegen kann.

Aber zugegeben, dass alles dies thatsächlich im menschlichen Leben als Unwahrscheinlichkeit erscheint, so muss jedermann gestehen, dass sie in einer Dichtung (besonders in einem Lustspiel) nicht als störend gefühlt wird, sobald sie uns plausibel gemacht und durch die Charaktere oder die Situation psychologisch erklärt wird. Und dies ist hier der Fall.

Wenn Collier das Stück eine Farce nennt, so hat er damit nicht unrecht; man kann es so nennen, nur darf man das Wort nicht in einem herabsetzenden Sinne gebrauchen. In der „Encyclopaedia Britannica" unter „Vanbrugh" heißt es: *„So farcical indeed are the tableaux in that play that the broader portions of it were (as Mr. Swinburne discovered) adopted by Voltaire, and acted at Sceaux as a farce."* In demselben Aufsatz sagt der Verfasser, dass er bei mehr Zeit den Unterschied zwischen Komödie und Farce gerade an diesem Stücke im Vergleiche mit „The Way of the World" zeigen könnte; er behauptet von der Komödie, dass in ihr *„the breath of life is dramatic illusion"* und von der Farce, *„the breath of life is mock."* In der Farce schimmere immer durch, dass die Handlung ganz und gar scheinbar ist, während in der Komödie, dass sie Wirklichkeit ist. Wenn daher eine Farce keine Unwahrscheinlichkeit hat, kann sie nicht bestehen und ist keine Farce mehr; ich möchte aber noch hinzufügen, dass diese Unwahrscheinlichkeiten im Verlaufe des Stückes selbst nicht undenkbar, nicht unlogisch erscheinen dürfen, sonst ist es eine Hanswurstiade oder gar ein Unsinn.

Noch ein gewaltiger Vorwurf musste Vanbrugh treffen. Collier legte nämlich an dieses Stück den Maßstab des regelmäßigen Lustspiels an, und da ist im voraus zu erwarten, wie das Urtheil ausfallen musste. Er verlangt von einem Stück: 1. dass die Zeit höchstens 24 Stunden umfasse, 2. dass eine Scene vom Anfang bis zum Schluss in derselben Straße oder demselben Hause oder höchstens in derselben Stadt spiele; 3. dass nur e i n e Handlung und e i n e Person vorkommen dürfe, um die sich alles andere gruppiere. „The Relapse" aber nimmt 1. eine Woche oder mehr Zeit in Anspruch, 2. der Ort der Handlung ist bald die Stadt, bald 50 Meilen weit davon entfernt und 3. was die Handlung betrifft, haben Loveless, Amanda und Berinthia mit derselben gar nichts zu thun, und doch habe der Dichter das Stück nach ihnen benannt.

Die letzten Vorwürfe wird man heute kaum gelten lassen. Auf Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit in diesem Sinne kommt es wohl nicht in erster Linie an, wenn man nach dem Wert eines Lustspiels oder Dramas fragt.

Anschließend an die Darlegung des Planes und der Anlage des Stückes soll im folgenden eine Charakteristik der einzelnen Figuren gegeben werden, wobei sich noch vielfach die Gelegenheit darbieten wird, auf verschiedene Details der Handlung einzugehen. Derselbe Vorgang wird sich bei Besprechung der andern Stücke Vanbrughs, mit Ausnahme der drei letzten, wiederholen.

Charaktere:

Loveless ist derselbe wie in Cibbers Stück; ein Mann, dem das unmäßige und ausschweifende Leben zur zweiten Natur geworden, der von der Leidenschaft nach Sinnengenuss ergriffen ist; nur durch die Befriedigung dieser seiner Leidenschaft konnte er seiner Frau zugeführt werden. Cibber hat sich diesen Charakter einer gänzlichen und bleibenden Umwandlung fähig gedacht, Vanbrugh dagegen ganz richtig erkannt, dass der Mensch schwerlich eine so tief eingewurzelte Leidenschaft aufgeben kann, zumal, wenn er sich in die Versuchung begibt. Es ist in sehr hübscher Weise psychologisch ausgeführt, wie in ihm nach und nach wieder der alte Hang erwacht: Er sieht eine Dame im Theater, ist von ihr entzückt, kämpft anfangs die Gedanken an sie nieder und will sie nur als ein „*admirable workmanship of nature*“, als bloßes Bild der Schönheit, bewundert haben. Aber doch ist alles Selbsteinreden umsonst; sobald Berinthia in seiner Nähe weilt, ist die Ruhe seines Herzens dahin. In einem Monologe (III 2) macht er sich selbst Vorwürfe, klagt seine Gattin an, dass sie gerade dieses Weib zu ihrer Gesellschafterin ausgesucht habe, tröstet sich aber wieder; es sei keine Gefahr vorhanden, dass er seiner Frau untreu werde; denn er schulde ihr, die ihn aus den Fesseln des Lasters befreit, alles, was er jetzt besitze. Zum Schluss will er beweisen, dass es nur Freundschaft sei, die er für Berinthia empfinde; doch will ihm dieser Beweis nicht gelingen: „*Friendship's said to be a plant of tedious growth, its root composed of tender fibres, nice in their taste, cautious in spreading, Check'd with the least corruption in the soil;*

Long ere it take.
And longer still ere it appear to do so:
Whilst mine is in a moment shot so high
And fix'd so fast.“

Kaum hat er diese Worte gesprochen, tritt Berinthia zu ihm. Er gesteht ihr nun seine Liebe und unter Küssen schwört er: „*We'll die together, my charming angel.*“ Schon jetzt, sieht man, ist Loveless in seine alten Bahnen eingelenkt; und es wäre zur Charakterisierung des Helden nichts mehr nothwendig gewesen. Vanbrugh geht aber noch weiter und führt aus, wie er direct in ihr Schlafgemach dringt, und nimmt keinen Anstoß, sie von ihrem Geliebten in seiner Liebesraserei in das anstoßende Zimmer tragen zu lassen, eine Scene, welche natürlich nur bei der Ausgelassenheit der englischen Bühne jener Zeit möglich war.

Amanda ist das Gegenstück zu ihrem Gatten und eine zweite, allerdings viel verbesserte Auflage der Figur gleichen Namens bei Cibber. Sie ist durch und durch Tugendheldin; trotz der mannigfachsten Verlockungen von Seite Berinthias und Worthys bleibt sie auf dem rechten Wege. Glücklich auf dem Lande, unzufrieden in der Stadt, räth sie auch Loveless den Landaufenthalt nicht zu verlassen. Sie ist eine Feindin der städtischen Unterhaltungen, besonders der Theateraufführungen, welche in abscheulicher Weise zum Laster anspornten und das Anstandsgefühl verletzten.

Abgesehen von ihrer Unbescholtenheit ist sie gläubig und fromm; sie besucht die Kirche, um dort zu beten und der Predigt zu lauschen. Dabei ist sie, da sie fast immer auf dem Lande gelebt hat, ganz und gar unerfahren, fast unklug; als ihr feiner Sinn verletzt wird, lässt sie sich gleich zu einer Ohrfeige hinreißen, ohne zu denken, was sie thut. Mit Interesse lauscht sie den Belehrungen ihrer Freundin über das Leben und Treiben in der Stadt, über die galanten Beziehungen der Männer zu den Frauen u. dgl.

Obwohl ein gewisser weicher, sentimentaler Zug in ihr wohnt, wenn sie z. B. bei der Erzählung von der Untreue ihres Gatten gerührt in die Arme ihrer Freundin sinkt, so verfügt sie doch über einen starken und kräftigen Willen, nämlich den, auf keinen Fall ihrem Gatten untreu zu

werden. Berinthia sucht alle Hebel in Bewegung zu setzen, um sie für die Liebe Worthys zu gewinnen, dieser bringt in ausgesuchtesten Worten selbst seine Liebeswerbung vor, ja er wirft sich ihr zu Füßen, und trotzdem bleibt sie standhaft; sie steht vor Worthy da wie ein Wunder aus einer anderen Welt, im Stande, ihn zu läutern und zu einem anderen Menschen zu machen.

Berinthia ist eine echte Londonerin der damaligen Lebewelt. Sie ist eine Witwe, aber nicht eine trauernde; sondern gerade im Witwenthum findet sie ihre höchste Befriedigung. *„But if you'll,“* sagt sie zu Amanda *„consult the widows of this town, they'll tell you, you should never take a lease for a house, you can hire for a quarter's warning.“* Ihre auf Wunsch ihrer Mutter vollzogene Ehe war nicht glücklich gewesen, sie hatte mit ihrem Manne in beständigem Streite gelebt; nun ist sie frei und ungehindert; was die Leute reden, kümmert sie nicht. Es ist ein leichtsinniges, gefallsüchtiges und verführerisches Weib, diese Berinthia, welche die Männer nach einander an sich zu fesseln sucht: Sie hat Worthy in ihre Netze gezogen, lässt ihn nun fahren und wirft sich Loveless in den Weg, um von ihm geliebt zu werden; denn in dieser Absicht besucht sie Amanda, ihre Cousine. Da sie bei dem Rendezvous mit diesem von ihrem früheren Geliebten ertappt wird, muss sie demselben, wenn sie die Sache geheim halten will, Kupplerdienste leisten; sie erklärt sich auch dazu bereit. Was thut sie nicht alles wegen der Unterhaltung! Das ist ihr Höchstes, ihr Liebstes, alles andere ist Nebensache. Berinthia ist bei ihrem Leichtsinn ungemein geistreich, witzig und erfinderisch. Sie weiß Worthy eine günstige Gelegenheit zu verschaffen, mit Amanda zusammenzukommen, und zu gleicher Zeit Loveless so an sich zu fesseln, dass er ihr den gewünschten Besuch abstattet. Sie zeigt eine gewisse Durchtriebenheit in Liebesangelegenheiten, wenn sie Loveless gegenüber die Unschuldige spielt und sogar (freilich nur zum Schein) um Hilfe ruft, als er sie in die Arme nimmt und von der Bühne wegträgt (IV 3) *Berinthia: (Very softly) „Help! help! I'm ravished, ruined, undone! O Lord, I shall never be able to bear it.“*

Dieser Charakter ist, natürlich wieder vom moralischen Standpunkte abgesehen, prächtig gezeichnet.

Worthy. Wenn Berinthia eine echte *„gentlewoman of the town“* ist, so ist Worthy ein echter *„gentleman of the town“*, ein Cavalier der allerersten Sorte, der nicht allein den Damen in ausgezeichneter Weise den Hof zu machen weiß, sondern auch sonst ein gewandter und vielerfahrener Mann ist. Vor allem ist er aber ein feiner Beobachter und Kenner der Frauen; er kennt ihre Eigenschaften und Charaktere ganz genau und weiß, welche er zu schätzen hat und welche nicht. Er bedient sich nicht alter Kupplerinnen um sein Ziel zu erreichen, sondern jüngere Mädchen müssen ihm behilflich sein: *„Lewdness looks heavenly to a woman, when an angel appears in its cause; but when a hag is advocate, she thinks it comes from the devil. An old woman has something so terrible in her looks that whilst she is persuading your mistress to forget she has a soul she stares hell and damnation full in her face.“* Freudig ruft er daher, sobald er Berinthia als die geeignete Person gefunden hat, aus: *„Thou, angel of light, let me fall down, and adore thee.“* Dieser Charakter erleidet am Schluss eine Umwandlung, indem er von seiner Sinnenlust und seiner wilden, ungestümen Liebe bekehrt wird und sich zu einer höheren Liebe und Verehrung emporschwingt.

Lord Foppington. Sein jüngerer Bruder ruft ihm bei dem bekannten Streit zu: *„Thou art the prince of coxcombs!“*, worauf er erwidert: *„Sir, I am praud of being at the head of so prevailing a party.“* In der That, Lord Foppington ist das Haupt aller *„fops“* und *„beaux“*, wie sie auf der Bühne und im Leben damals vorkamen.

Kaum hat er sich die Baronie erkauft, ist er vor Freude außer sich; nun richtet er sein Hauptaugenmerk auf eine Bekleidung nach der neuesten Mode; der Schneider, der Schuster, der Strumpfwirker, die Näherin und der Friseur, sie alle sind bei seiner Morgentoilette um ihn zu sehen. Solange er mit diesen Leuten verhandelt, sieht und hört er nichts anderes; selbst für seinen Bruder, den er drei Jahre lang nicht gesehen hat, findet er keine Zeit. Höchst gelungen, um einen Theil dieser Scene hervorzuheben, ist jene Stelle, wo der Lord mit dem Schuster verhandelt, der immer und immer sein Recht, der Schuh könne nicht drücken, behält; denn „so etwas komme bei ihm nicht vor“. Alle

Betheuerungen des Gegentheils prallen an ihm ab; er bleibt steif und fest bei seiner Aussage: *„'twere very hard,* sagt er, *I should not know when a shoe hurts, and when it don't."*

Nachdem er sich endlich, in den neuen Modeanzug als echter Lord gekleidet, im Spiegel besehen, erwacht in ihm der Eigendünkel und Stolz; er macht seine Aufwartungsbesuche bei Bekannten und Unbekannten, auch bei Loveless. Wie er sich jeden Augenblick seiner neuen Würde bewusst ist, zeigen die auf die Ohrfeige herausgestammelten Worte: *„Gad curse, madam, I'm a peer of the realm!"* In abscheulicher Weise zeigt er diesen Stolz seinem Bruder.

Zu diesem Hochmuth gesellt sich dann noch eine eiserne Ruhe, eine Gelassenheit, fast möchte man sagen, Blasiertheit ohnegleichen. Wie ein Monument lässt er sich nur bewundern und spielt immer eine rein passive Rolle; er braucht als Lord nichts mehr zu leisten, nicht einmal zu denken braucht er, sondern sich nur zu amüsieren und zwar, wieder nur in der Weise, dass er Unterhaltungen aufsucht, nicht um der Unterhaltung, sondern bloß seinetwillen, dass man ihn dort sehe und bewundere. Die Scene, in der er über seine Gewohnheiten und seine täglichen Beschäftigungen spricht, ist geradezu köstlich und verdient ganz gelesen zu werden (II. Act.). Wie verhält sich der Lord zu den Damen? Um diese Frage zu beantworten, muss man zunächst die anständigen von den käuflichen trennen. Für die ersteren hat er nicht viel Interesse, kaum eine halbe Stunde täglich verwendet er für sie; daher soll auch seine Heiratsangelegenheit einfach durch Vermittlung erledigt werden, ohne dass er sich selbst darum zu kümmern hat. Mehr Interesse bringt er der anderen Kategorie von Damen entgegen.

Man lese nur folgende Stelle:

Fashion: *„Why, is it possible you can value a woman that's to be bought?"*

Lord Fop.: *„Prithee, why not as well as a pad-nag?"*

Fashion: *„Because a woman has a heart to dispose of; a horse has none."*

Lord Fop.: *„Look you, Tam, of all things that belang to a woman, I have an aversion to her heart. Far when once a woman has given you her heart — you can never get rid of the rest of her body."*

Der Lord kann nicht lieben, sein Herz ist immer „*à la glace*". Aber auch keiner anderen Regung ist er fähig, wie des Mitleids, Erbarmens oder Mitgefühls. Sein Bruder kann von ihm aus zugrunde gehen; er hilft ihm nicht auf, obwohl er die Mittel dazu hätte und dazu verpflichtet wäre; ja er beleidigt ihn noch obendrein. So beschaffen ist der Charakter jenes Mannes, der sich am Schlusse um seine Braut betrogen sieht, von demselben Bruder, dem er auch die kleinste Unterstützung verweigert hat.

Aber wie der Lord andere Unannehmlichkeiten: die Ohrfeige, das kurze Duell und die unwürdige Behandlung im Hause des Landedelmannes überwunden hat, so erträgt er auch diesen Schmerz mit einer philosophisch-heiteren Miene: „*I will bear my disgrace like a great man, and let the people see I am above an affront.*"

Außer den originellen und geistreichen, wenn auch öfter höchst unverschämten Äußerungen des Lords wirkt noch in ungemein heiterer Weise seine Aussprache des *o* als *a* z. B. Tam statt Tom, bady statt body u. s. w., eine Aussprache, die nach Macaulay („History of England") auch im Leben vorgekommen sein soll.

Tom Fashion. Während Lord Foppington mit einem unverkennbaren Stachel des Spottes und der Satire gezeichnet ist, bringt der Verfasser dem jüngeren Bruder, Tom Fashion, eine gewisse Sympathie entgegen. Hat vielleicht dazu der Umstand beigetragen, dass Vanbrugh als zweiter Sohn in ähnlicher Lage war?

Dieser Tom ist der Leiter der Intrigue der zweiten Handlung, die bewegende Kraft derselben; es kommt daher bei ihm hauptsächlich auf seine intellectuellen Fähigkeiten an, auf Witz und Erfindungsgabe, auch auf Geschmeidigkeit und Gewandtheit im Benehmen und im Sprechen, der Charakter selbst spielt eine geringere Rolle. Dieser ist daher auch nicht stark hervortretend; nur soviel kann man erkennen, dass ihn Vanbrugh nicht schlecht dargestellt wissen wollte, nicht als einen Lumpen, wie Collier ihn hinstellt, sondern als einen jungen Menschen, der durch tolle und leichtsinnige Streiche heruntergekommen, aber keineswegs jeder sittlichen Regung bar ist. Vanbrugh sucht ja geflissentlich das betrügerische Vorgehen Tom Fashions zu recht-

fertigen und zu motivieren, indem er diese That als eine Art Nothwehr vorführt; denn zweimal versucht er trotz des barschen und unfreundlichen Empfanges seines Bruders diesen zu einer kleinen Unterstützung zu bewegen, und jedesmal vergebens; da erwacht endlich in ihm die Erbitterung, und er geht auf den schon nach der ersten Abweisung mit Coupler verabredeten Vorschlag ein.

Die Personen, welche in enger Familiengemeinschaft auf dem Lande in dem einsamen Schlosse leben: Sir Tunbelly Clumsey, Miss Hoyden, Bull und Nurse lassen sich in eine Gruppe zusammenfassen, welche so recht im Gegensatze zu den Stadtbewohnern gezeichnet wird, zwar mit etwas Übertriebenheit, aber mit einem Humor und einer Heiterkeit, die jedermann gefallen muss. Bei dem bloßen Aussprechen der beiden ersten Namen stellt man sich schon die Träger derselben vor: Ein kleines, dickbäuchiges Männlein mit einem gerade nicht schönen, aber vollem und gut aussehendem Gesichte, das ist Sir Tunbelly Clumsey, und Miss Hoyden ein starkes, dralles Mädchen, das ein höchst urwüchsiges, ungeniertes Benehmen an den Tag legt.

Sir Tunbelly Clumsey steht an der Spitze des ganzen Hauswesens; er leitet alles selbst, wie er glaubt, mit Vorsicht und Überlegung. So lässt er das Haus verriegeln und verrammeln, dass sich kein Betrüger hereinschleiche, er lässt seine Tochter bei jedem fremden Besuche in eine Kammer sperren, damit sie nicht entführt werde, er selbst bestimmt den Bräutigam für seine Tochter, damit eine richtige Wahl getroffen werde; kurz, er hält sich für den Weisesten im ganzen Hause. Erst zu spät sieht er aber, dass ein Betrüger ihm ins Haus gekommen, dass seine Tochter entführt ist und nicht den von ihm bestimmten Gemahl gefunden hat, so dass er in Wirklichkeit als der Allerungeschickteste erscheint; denn er täuscht sich immer.

Er ist „Deputy-Lieutenant“ und „Justice of the Peace“ und thut sich darauf nicht wenig zugute. Man beachte nur das urkomische Gespräch zwischen dem vermeintlichen Schwindler, Lord Foppington, und ihm (IV 6). Dazu kommt noch sein bäuerliches und plumpes Wesen, das dieser Figur einen eigenen Reiz gibt. Besonders in der letzten Scene

tritt dies hervor, als er endlich die Feier der Trauung seiner Tochter mitmachen soll. Da kennt seine Lustigkeit und Ausgelassenheit keine Grenzen: Schon vor der anberaumten Zeit ist er betrunken, und ohne viel auf Ceremoniell zu achten, will er auch, dass alle anderen um ihn sich freuen. Als aber seine Fröhlichkeit eine jähe Unterbrechung erfahren muss, da verdrießt ihn alles; er will nicht länger bleiben und mit folgenden Worten verlässt er zornig die Bühne: *„Art thou brother to that noble peer! — Why, then, that noble peer, and thee, and thy wife, and the nurse, and the priest — may all go and be damned together."*

Miss Hoyden. Von ihr gelten die Worte ihres Vaters mit Recht: *„What she wants in art, she has by nature; what she wants in experience, she has in breeding, and what's wanting in her age, is made good in her constitution"* (III 5).

Dass sie trotz ihres jugendlichen Alters schon sehr reif ist, sagt sie selbst zu Nurse: *„I'm as ripe as you, though not so mellow"* (III 4).

Trotzdem sie sorgfältig behütet und eingeschlossen wird, zeigt sie in gewissen Dingen eine erstaunliche Kenntnis; über ihren zukünftigen Gatten sagt sie: *„Why, do you think, nurse, I love him? ecod, I would not care if he were hanged, so I were but once married to him."* Nach dem Gesagten ist es kein Wunder, dass sie sofort auf die Vorschläge Tom Fashions eingeht, die Trauung heimlich vollziehen zu lassen, und selbst alle Hebel in Bewegung setzt, dass dies auch durchgeführt wird; es setzt uns auch nicht in Erstaunen, dass sie, als sich die Nothwendigkeit herausstellt, einen anderen Mann zu nehmen, nicht lange überlegt, sondern ohne viele Gewissensbisse sich dem anderen in die Arme wirft. Ihr ganzes Sinnen und Trachten ist ja nur darauf gerichtet, einen Mann zu bekommen: *„Ecod, I don't care, how often I'm married"* (IV 1).

Junge, frühreife Mädchen dieser Art sind in den gleichzeitigen französischen und englischen Lustspielen sehr häufig zu finden, besonders bei den Nachfolgern Molières, aber Miss Hoyden ist von diesen schablonenhaften Gestalten dadurch verschieden, dass sie durch und durch ein Naturkind ist, welches durch eine schlechte Erziehung von der Amme verdorben wurde.

Collier sagt von Miss Hoyden, dass sie ebenso *„rag-manner'd“* sei wie Mary the Buxsome (eine Figur in D'Urfeys „Don Quixote“) und setzt hinzu: „Es ist klar, dass Vanbrugh Mr. D'Urfeys Original copierte; *which is a sign he was somewhat pinched.“* Doch, fährt er fort, sei dort jene Figur viel mehr berechtigt als hier; denn sie sei dort die Tochter eines gewöhnlichen Landmannes, hier aber solle sie die Tochter eines „Knight“ sein, der seinem Kinde wohl eine andere Erziehung angedeihen lasse als einem Bauernmädchen; wenn sie der Dichter so hätte zeichnen wollen, hätte er sie Schafe hüten lassen und an den Waschtrog stellen sollen.

Es mag sein, dass Vanbrugh D'Urfeys Stück kannte und bei der Schaffung seiner Miss Hoyden an die erwähnte Gestalt dachte — es bleibt dies noch zu untersuchen übrig —, gleichwohl ist aber an diesem Charakter nichts Gemachtes und Erkünsteltes zu bemerken. Ferner ist der Tadel Colliers nicht ganz berechtigt, dass Miss Hoyden hätte ein anderes Benehmen an den Tag legen sollen; denn Vanbrugh wollte hier die schlechten Folgen einer abgeschlossenen Erziehung zeigen. Wenn wir fragen, von wem sie dieselbe erhalten hat, so werden wir auf die Amme verwiesen, die ihre Hauptlehrmeisterin ist.

Nurse. Sie ist vor allem ein dummes Frauenzimmer, das nur so in den Tag hineinredet, ohne Überlegung; nur durch Bestechung wird ihr Geist etwas elastischer, und sie geht dann auf die von Tom Fashion gewünschte heimliche Trauung ein. Wie sie alles und jedes herausplaudert, was ihr in den Sinn kommt, zeigen schon die Worte: *„Nay, I must confess, stolen pleasures are sweet“*, die sie in Gegenwart von Miss Hoyden sagt. Bei ihrer unüberlegten Mittheilsamkeit hat sie aber gerade Kenntnisse, die auf das junge Mädchen verderblich wirken. Sie hat dieselben aus Stadtgesprächen während ihrer Jugendzeit gesammelt; denn sie beginnt ihre Erzählungen und Mittheilungen immer mit dem Satze: *„As I have heard say.“* Daher kommt es, dass ihre Pflegebefohlene mit dem Leben und Treiben der feinen Stadtdamen so sehr bekannt ist.

Von einer ausgesprochenen Schlechtigkeit der Amme darf man aber kaum sprechen, sondern es ist, wie bereits

ausgeführt, alles nur Borniertheit. Sie räth z. B. Miss Hoyden ab, noch einmal zu heiraten: „*Oh, but 'tis a sin, sweeting!*“ (IV 6). An moralischem Gefühl übertrifft sie sogar den Geistlichen; beide handeln im Einverständnis und, was ihr an Verstand abgeht, das muss der Kaplan ersetzen. Um ein Geständnis der Wahrheit zu erlangen, wenden sich Tom Fashion und Coupler zuerst an die Amme und nicht an Bull, und mit Recht sagt ersterer zu ihr: „*I still believe you are a very good woman in the bottom.*“ Mit Leichtigkeit bringen sie aus ihr ein aufrichtiges Geständnis heraus, sie wird dabei sogar zu Thränen gerührt.

Bull wird als ein Muster der Durchtriebenheit und Schlechtigkeit hingestellt, der sein Amt in abscheulichster Weise missbraucht, um damit Geschäfte zu machen. Dabei versteht er aber doch immer, äußerlich den Schein der Heiligkeit zu wahren und seine Handlungsweise in der sophistischesten Weise zu rechtfertigen.

Es bleibt noch Coupler übrig, eine Person, welche in der Mitte zwischen beiden Parteien steht. Er ist individuell nicht scharf gezeichnet, sondern mehr als eine Maschine für den Bau des Stückes verwendet; es lässt sich daher über ihn weiter nichts angeben, als dass er über eine großartige, bei diesem Berufe nothwendige Menschenkenntnis verfügt und die Leute nach ihrer Art zu behandeln versteht.

Als Nebenfigur ist noch Syringe, der Arzt, zu nennen, auch eine sehr beliebte Erscheinung im damaligen Lustspiel. Die Hauptsache ist für ihn das Geschäft, nicht die Heilung des Patienten.

Ferner ist nur noch Sir John Friendly, der Freund Lord Foppingtons, zu erwähnen, der die Befreiung desselben aus seiner unangenehmen Lage herbeiführt.

Das eingeschaltete Maskenspiel.

Auf der damaligen Bühne waren in jedem Lustspiele Maskenspiele fast unerlässlich, die bekanntlich durch Ben Jonson zu großer Bedeutung gebracht worden waren. So haben wir sowohl in „Love's Last Shift“ wie in unserem Stücke ein solches Spiel. Bei Vanbrugh handelt es sich um den Streit zwischen „Cupid“ und „Hymen“, ob der ledige

oder der verheiratete Stand besser sei. „Cupid" vertritt den ersteren Standpunkt, weil es keine glückliche Ehe gebe:

„*Since 'tis the fate of a man and his wife*
To consume all their days in contention and strife,
Since, whatever the bounty of Heaven may create her,
He's morally sure he shall heartily hate her,
I think, 'twere much wiser to ramble at large,
And the volleys of love on the herd to discharge."

„Hymen" beendet den Streit damit, dass sie sagt, die Ehemänner hätten nicht allein ihre Gattinnen zur Verfügung, und die Frauen seien nicht zur Treue gezwungen; daher sei „Hymen" nur die Stütze des Thrones „Cupids". „Hymen" wendet sich zuletzt an „Cupid" mit den Worten:

„*For hadst thou but eyes, thou wou'dst quickly perceive it*
How smoothly the dart
Slips into the heart
Of a woman that's wed;
Whilst the shivering maid
Stands trembling and wishing, and dare not receive it."

Am Schluss folgt dann das schon erwähnte Chorlied: „*Constancy's an empty sound . . .*"

Wie an vielen Stellen des Stückes, so liegt auch hier eine für die heutigen Begriffe ganz unerhörte Frechheit und Unverschämtheit in der Tendenz des Maskenspiels.

II. The Provoked Wife.

Dieses Lustspiel ist von dem früheren sehr bedeutend unterschieden. Schon äußerlich ist dieser Unterschied darin zu bemerken, dass es viel kürzer ist und nur eine Handlung aufweist. Aber auch die inneren Eigenschaften sind ganz andere; es hat nicht einen moralischen Theil, wie er uns in der ersten Handlung des „Relapse" vorliegt, und enthält keine Farce, wie die zweite Handlung desselben Stückes eine ist. Ferner aber hat es nicht das Originelle und Sensationelle an sich wie jenes erste Stück, sondern es schließt sich unmittelbar an die Tradition der Lustspiele Congreves, Drydens und anderer zeitgenössischer

Dichter an. Wie in den meisten Komödien der damaligen Zeit handelt es sich auch hier einfach um die geistreiche Durchführung eines „plot“ und „counterplot“.

Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Die an den Schlemmer und Trunkenbold Sir John Brute unglücklich verheiratete junge Frau „Lady Brute“ wird seit zwei Jahren von Constant, einem Cavalier, treu geliebt und mit Liebesanträgen verfolgt. Theils aus eigenem Antrieb, theils von ihrer Freundin Belinda dazu beredet, entschließt sie sich, ihren Gatten zum Hahnrei zu machen. Beide Damen verabreden untereinander, an Constant und dessen Freund Heartfree eine schriftliche Einladung zu einem Rendezvous im Springgarden abzusenden, ohne in dem Briefe ihre Namen anzugeben.

Die beiden Paare kommen nun im Park zusammen, die Freunde Constant und Heartfree erkennen aber die Damen nicht, da sie Masken tragen. Bald aber sind dieselben durch einen Zwischenfall gezwungen, sich zu erkennen zu geben; Sir John, welcher die ganze Nacht gezecht und geschwärmt hat, kommt nämlich zu ihnen und sieht die maskierten Damen für feile Dirnen an. Letztere haben keinen anderen Ausweg, als dass Lady Brute zu Constant und Belinda zu Heartfree eilt und jede für einen Augenblick, ohne von Sir John bemerkt zu werden, die Maske abnimmt. Nachdem nun beide wissen, mit wem sie verkehren, nehmen sie sich der Bedrängten an, und Sir John entfernt sich. Heartfree und Belinda begeben sich in einen Seitengang, um daselbst ungestört spazieren gehen zu können, Lady Brute und Constant in eine Laube, um dort von Liebe zu plaudern und zu tändeln.

Aber bald wird ihr Vergnügen zerstört. Mit diesem Punkte beginnt die Gegen-Intrigue, das „counterplot“.

Lady Fancyful, ein eingebildetes Frauenzimmer, und ihre stete Begleiterin „Mademoiselle“ stürzen aus dem Dickicht hervor und mit einem fünfmal wiederholten „*Fi!*“ unterbrechen sie die Unterhaltung der Liebenden. Lady Fancyful, die verschmähte Geliebte Heartfrees schwört, an der Untreue ihres Liebhabers Rache zu nehmen; sie lässt daher die Paare verfolgen und sehen, wohin sie sich begeben. Wie sie erfährt, dass sie zu Lady Brute gegangen

9*

sind, lässt sie Sir John von dem Vorgefallenen verständigen, damit er bald nach Hause gehe und seine Frau überrasche. Dieser kommt auch bald an (ob davon verständigt oder nicht, lässt sich nicht erkennen), voll Blut und Schmutz, im größtmöglichsten Rausche, und findet die beiden fremden Herren in seinem Hause. Doch kann er ihnen in dem Zustande, in dem er sich gerade befindet, nicht schaden, sie verlassen ihn, nachdem ihn vorher noch Constant durch die Worte *„I wear a sword"* in nicht geringe Aufregung versetzt hat. Diese legt sich aber allmählich und er schläft ein.

Nun handelt es sich, den Verdacht, der auf Lady Brute gefallen ist, vor den Augen der Welt und ihres Gatten, wenn er ernüchtert ist, zu beseitigen. Lady Brute und Belinda schreiben daher an Constant, er solle vorgeben, der Besuch sei von Heartfree ausgegangen und habe Belinda gegolten. Zur Beglaubigung könnten sich die beiden dann wirklich heiraten oder wenigstens nur so zum Scheine; später könnten sie sich ja wieder trennen. Dieser Plan wird gebilligt und hat auch den gewünschten Erfolg. Sir John sieht sich gezwungen, sich mit dieser Erklärung zufrieden zu geben, Heartfree entschließt sich sogar, Belinda im Ernst zur Frau zu nehmen und Lady Fancyful ganz aufzugeben.

Letztere ist darüber über alle Maßen erbost und um jeden Preis bestrebt, diese Heirat unmöglich zu machen. Sie begibt sich daher zu Lady Brute, wo die Vereinbarungen zur Ehe getroffen werden und verleumdet zuerst Heartfree bei Belinda, dass er bereits mit ihr verheiratet sei und sie um ihr Vermögen gebracht habe, dass sie nur deswegen nicht offen gegen ihn auftrete, weil er ihr gedroht habe, sie in diesem Falle zu tödten; andererseits verleumdet sie Belinda bei Heartfree, indem sie ihm einen Brief zusendet, welcher, wie von einem Freunde geschrieben, ihn warnen soll, ein gefallenes Mädchen zu ehelichen. Ihre mündlichen und schriftlichen Intriguen haben den Erfolg, dass sich Heartfree und Belinda nun einige Augenblicke Beleidigungen entgegenschleudern und voll Erregung im Zimmer auf und ab gehen, bis endlich ein Diener, Rasor, der ganzen Verwirrung und dem Lustspiel ein Ende macht. Er tritt im Büßerkleide auf und erklärt, dass die Tugend der Lady nicht gefährdet wurde, und bittet sie um Verzeihung, ebenso

entschuldigt er sich bei Sir John, dass er in seine edlen Gedanken solche von schnödem Hahnreithum habe eindringen lassen, ferner bei Constant, dass er ihn zum Helden gemacht habe u. dgl. Auf die Frage Belindas, wer ihn zu diesem unglücklichen Beginnen angestachelt habe, erwidert er: „Mademoiselle ist die verführerische Eva gewesen, Lady Fancyful die Schlange, die das Weib versuchte“; daher beantragt er als Strafe: „*She should lie upon her face all the days of her life.*“ So wird vor allem Lady Fancyful verspottet und zuschanden gemacht.

Das Stück ist in der ersten Hälfte reich an Scenen, welche nur der Charakterisierung der Personen dienen, die nicht einen Fortschritt der Handlung bedeuten.

Eine ganze Gruppe solcher Scenen ist die, in welcher Sir John Brute als Trunkenbold vorgeführt wird (III 2, IV 1, 3). In III 2 sehen wir seine Gesellschaft, sogenannte „London-rakes“, in ihrem wüsten Treiben beim Trinkgelage; eben singt das Haupt derselben, Lord Rake, ein gottloses Lied, worin er erklärt, er brauche keine Religion, wenn nur das Glas immer voll Wein sei; die frechen Schlussverse:

> „*So there's claret in store,*
> *In peace I have my whore,*
> *And in peace I jog on to the devil.*“

werden vom Chore nachgesungen. Hierauf muss ein Bote auf der Straße nachsehen, ob es schon Zeit sei, die Leute auf ihrem Heimwege zu belästigen und zum Besten zu halten. Es ist ihnen sehr gelegen, dass eben Sonntagabend ist, und sie verlassen lärmend und polternd das Gasthaus. In IV 1 treffen wir sie in Covent Garden; man entnimmt aus ihren Reden, dass jemand von einem unter ihnen erschlagen worden sei. Sir John ist nun der tollste unter allen; er nimmt einem Schneider, der zufällig des Weges kommt, das Bündel, das er unterm Arme trägt, weg, in welchem sich die Kleidung eines Priesters befindet, und zieht dieselbe an. In diesem Aufzuge will er mit der Wache einen Streit herbeiführen. Der Constable lässt auch nicht lange auf sich warten; sobald er kommt, wird er beschimpft und geschlagen, zuletzt liegt er am Boden, und alle ergreifen

die Flucht mit Ausnahme Sir Johns. Dieser wird nun von dem „Watchman“ weggeführt und in der dritten Scene des vierten Actes vor den Friedensrichter gebracht.

Diese Scene hat wieder etwas Possenhaftes an sich: Während der Richter ihn mit überströmender Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit verhört, hält ihn Sir John mit seinen Antworten nur immer zum Narren. Es laufen dabei freilich viele unzeitige Witze mit. Am Schluss wird der vermeintliche Geistliche von dem Richter freigelassen, weil er bei seiner Priesterwürde verspricht, sich keine Ausschreitungen mehr zu Schulden kommen zu lassen.

Gerade in solchen Scenen erkennen wir wieder unseren echten Vanbrugh, der seine Freude an derlei possenhaften Darstellungen findet; und gerade hierin ist er ein Meister. Nicht so gelungen ist die an einer früheren Stelle erwähnte Umänderung dieser Episode in späterer Zeit, wo Sir John nicht mehr als Geistlicher sondern als Lady Brute auftritt. Der Unterschied macht sich selbstverständlich besonders in der Scene vor dem Richter bemerkbar, bei welcher derselbe die vermeintliche Lady um ihre Lebensweise ausfragt, und Sir John eine genaue, höchst ergötzliche Darstellung des Lebenswandels einer leichtsinnigen „*woman of quality*“ gibt. Wenn man von den Beleidigungen gegen die Geistlichkeit absehen könnte, welche in der ersten Fassung enthalten sind, so wäre jedenfalls diese der späteren vorzuziehen, schon aus dem Grunde, weil die Verkleidung in eine Frau immer etwas Übertriebenes an sich hat.

Collier hat an diesem Stücke die „unberechtigte“ Behandlung der Lady Fancyful getadelt; aber da er, was Anlage und Durchführung des Stückes anbelangt, sonst nichts daran auszusetzen hat, so sieht man daraus, dass es etwas Regelmäßiges und Unauffälliges an sich hatte, etwas, was Collier sowie seine Zeitgenossen überhaupt von einem Lustspiele erwarteten. Es ist also „The Provoked Wife“ ein typisches Lustspiel jener Zeit.

Charaktere:

Sir John Brute ist ein ganz verrohter Charakter, der kein Vergnügen kennt als zu schlemmen und zu schwärmen,

der einen Hass gegen alle anständigen und tugendhaften Frauen hegt und von ihnen nichts wissen will; seine einzige Damengesellschaft, in der er sich wohl fühlt, sind *„four generous whores, with Betty Sands at the head of 'em, who are drunk with my Lord Rake and I ten times a fortnight"*.

Trotzdem er eine junge, schöne, geistreiche und tugendhafte Frau hat, verdrießt sie ihn und ekelt sie ihn an, und er lässt, so oft er zu Hause ist, seinem Unmuth freien Lauf, beflegelt und beschimpft sie, wenn sie ihm auch mit ausgesuchter Freundlichkeit entgegenkommt, und thut ihr alles gegen ihren Willen.

So grob und frech er auch den Damen gegenüber ist, hat er doch eine unüberwindliche Abneigung und Furcht vor dem Duell. Nur dadurch kann sich Constant so rasch aus der Schlinge ziehen, dass er ihm droht, er werde sich mit dem Degen Genugthuung verschaffen. Da ist er denn Schuft genug, lieber die Schmach eines Hahnreis zu tragen als seine Ehre zu retten. Er erklärt offen nach einigen beiseite gesprochenen philosophischen Betrachtungen, dass er in seiner Frau niemals etwas bemerkt habe, was ihm Grund zur Eifersucht gegeben hätte, obwohl er von dem Gegentheil überzeugt ist. Seine Philosophie sagt ihm nämlich: *„That a living dog is better than a dead lion."*

An diesem Charakter ist übrigens nichts Originelles; es sind dies typische Züge: Liebe zum Wein, Abneigung gegen das Fechten und das Weib, speciell das Eheweib.

L a d y B r u t e und ihre Freundin B e l i n d a haben viele Eigenschaften gemeinsam; nur ist der Hauptunterschied der, dass die eine als verheiratete Frau, die andere als lediges Mädchen gezeichnet wird. Lady Brute hat lange Zeit in sanfter und nachgiebiger Weise die rauhe Behandlung ihres Gatten ertragen, und dabei war sie immer freundlich und besänftigend geblieben. Aber ihre Geduld hat jetzt ein Ende, sie glaubt im vollen Rechte zu sein, wenn sie ihrem schlechten Gatten — welcher das Gelöbnis, das er bei der Ehe abgelegt hat, nicht hält — die Treue versagt und einem anderen ihr Herz schenkt.

Belinda, wieder eine Lieblingsfigur des Dichters, ist ein lebenslustiges, fröhliches Mädchen, frei von aller Unnatürlichkeit und Übertriebenheit, aber im Grunde ihrer

Freundin gleich. Die dritte Scene des dritten Actes zeigt uns besonders den ähnlichen Charakter beider Gestalten; diese Scene führt uns ein Gespräch vor, welches die beiden im Schlafgemache der Lady Brute führen. Es ist dies eine jener Scenen, die ich früher „charakterisierende“ nannte. Sie geben unverhohlen ihrer Freude an der Männerwelt Ausdruck; „wenn es keine Männer gäbe, wüssten sie nicht, was sie mit der Zeit beginnen sollten“: „*For were there no man in the world, o' my conscience, I should be no longer a-dressing than I'm a-saying my prayers, nay, though it were Sunday; for you know one may go to church without stays on.*“ Sie wollen von den Männern bewundert werden, daher setzen sie sich in die erste Logenreihe im Theater und bestreben sich, durch feine Manieren Gefallen zu erwecken; nur ist es ihnen manchmal schwer, das richtige Benehmen zu treffen, wenn nämlich eine Zote fällt: „*My glass and I could never agree what face I should make when they come blurt out with a nasty thing in a play. For all the men presently look upon the women, that's certain; so, laugh we must not, though our stays burst for't, because that's talking truth, and owning we understand the jest: and to look serious is so dull, when the whole house is a-laughing . . . For my part, I always take that occasion to blow my nose.*“ Auf diese Worte macht Lady Brute die sehr charakteristische Bemerkung: „*You must blow then your nose half off at some plays.*“ Beide sind gegen die geheuchelte Bescheidenheit, gegen die unnatürliche Sprödigkeit und Koketterie. Belindas Ideal unter den Männern theilt sie in folgenden Worten mit: „*You must never be slovenly, never be out of humour: farewell, and cry roast meat; smoke tobacco, nor drink but when you are a-dry.*“ Einen solchen Mann findet sie dann in Heartfree, und es ist für ihre Nüchternheit und Natürlichkeit sehr bezeichnend, dass sie diesem, der so frei von der Leber weg redet, ihr Herz schenkt. Wie man sieht, ist der Unterschied zwischen beiden Frauengestalten kein großer; wenn Belinda verheiratet sein wird, ist sie genau eine zweite Lady Brute, falls ihr Mann Sir John gleichkäme.

Recht im Gegensatze zu diesen Charakteren ist Lady Fancyful gezeichnet. Das Auftreten jener ist ganz und gar natürlich, ohne Verstellung und Heuchelei; Lady

Fancyfuls Benehmen ist Unnatur und Affectiertheit. Belinda hat im Grunde genommen einen reinen Charakter, Lady Fancyful ist auch moralisch schlecht, sie ist rachsüchtig und verleumderisch, verdorben durch die Lehren ihrer beständigen Begleiterin, der Mademoiselle. Was ihre Affectiertheit anbelangt, so ist dieselbe großartig gezeichnet; sie ist vor allem eitel und gefallsüchtig und glaubt, sowohl das interessanteste Gesicht als auch die schönste Stimme zu haben und das am meisten umschwärmte Mädchen zu sein; daher ist sie ungemein wählerisch in ihrer Zuneigung, wie sie selbst sagt: „Ich bin nicht grausam, sondern nur ‚nice‘.“ So oft ihr ein Brief überbracht wird, denkt sie an eine neue Eroberung durch ihre Reize. Thatsächlich laufen auch zweimal Briefe mit von Heartfree verfassten Liedern ein, die auf der Bühne gesungen werden. — Ich erinnere nur daran, dass damals im Lincoln's Inn Fields Theater die Sänger sehr beliebt waren. — Im ersten Liede (II 2) wird sie als die spröde Schäferin hingestellt, welcher die Götter das schönste und beste Geschenk versagt hätten, mit dem die Glückseligkeit auf Erden verbunden sei, die Liebe, und im zweiten (II 2) sagt er derselben seine Liebe auf, aber nicht ohne hinzuzufügen, dass er ihre Schönheit immer bewundern werde. Obwohl sie also von einem edlen Charakter umworben wird, schenkt sie ihm nicht ihre Gunst. *„I believe“*, sagt sie, *„the merit of whole mankind bestowed upon one single person, I should still think the fellow wanted something to make it worth my while to take notice of him“*. (I 2.)

Viel Sorgfalt hat der Dichter auf jene Scene verwendet (II 1), wo dieser verschmähte Liebhaber, Heartfree, auf ein verabredetes Rendezvous hin im St. James's Park mit Lady Fancyful zusammentrifft und ihr in unverblümter Form klar und deutlich seine Meinung sagt; er lässt sie nicht früher fort, bis sie alle Vorwürfe angehört hat. Er sagt ihr, dass sie gegen die Natur undankbar sei, die ihr eine schöne Gestalt und Geist gegeben habe, Gaben, die sie missbrauche, wodurch sie zum Mitleid der Männer und zum Gespötte der Frauen werde; ihre Füße und Hände, ja ihre Fingerspitzen bewege sie auf die lächerlichste Weise, und ihre Sprache sei eine passende Trompete *„to draw people's eyes upon the rareeshow“*.

Was richtet er aber mit all diesen Worten aus? Sie wirft ihm Mangel an Erziehung und guten Sitten vor und geht in ihrem Bewusstsein als Siegerin aus dem Streite hervor; denn, wenn auch die ganze Welt sie in der Weise beschuldige, sei sie doch im Recht, und alle anderen im Unrecht.

Das beste Beispiel ihrer Affectiertheit ist aber das von ihr selbst verfasste Lied, das als Wechselgesang gesungen wird:

Treble. *„Ah! lovely nymph, the world's on fire;*
Veil, veil those cruel eyes!

Pipe. *The world may then in flames expire,*
And boast that so it dies.

Treble. *But when all mortals are destroyed,*
Who then shall sing your praise?

Pipe. *Those who are fit to be employ'd*
The gods shall altars raise.“

In Wirklichkeit ist Lady Fancyful auf das bitterste gekränkt, dass sich Heartfree von ihr abgewendet hat, und nun zeigt sie hässliche Eigenschaften. Sie will auf alle mögliche Weise die Vereinigung Heartfrees mit Belinda verhindern und macht alle Anstrengungen, die beiden gegen einander zu hetzen. Dies gelingt ihr bekanntlich nicht, und sie hat am Schluss den verdienten Spott geerntet, nicht, wie Collier meint, einen unverdienten. Ihre Haupteigenschaft, auf die es unserem Dichter ankommt, bleibt aber doch ihre Affectiertheit.

Für die anderen Eigenschaften ist ihre Begleiterin verantwortlich, jene Mademoiselle, die Vertraute und beständige Begleiterin der Lady. Sie spricht entweder durchaus französisch oder schlecht englisch mit eingeschobenen französischen Wörtern. Ihre Hauptstärke ist die Schmeichelei; eine Probe davon lesen wir in I 2; sie lautet: *„Ah, matam, I wish I was fine gentleman for your sake, I do all de ting in de world to get leetel way into your heart. I make song, I make verse, I give you de serenade, I give many present to Mademoiselle; I no eat, I no sleep, I be lean, I be mad, I hang myself, I drawn myself. Ah, ma chère dame, que je vous aimerais!“*

Ihre Rathschläge ertheilt sie, wie sie sagt, gemäß den Sitten und Gebräuchen ihrer Landsleute; sie soll demnach zu einem Rendezvous nur gehen, wenn sie auch den Briefschreiber nicht kenne, und wenn sie hundert Liebhaber hätte, so solle sie sich bemühen, noch neue hundert dazu zu bekommen; um ihren Ruf solle sie nicht besorgt sein; denn wenn man ihn verloren habe, werde man wenigstens durch denselben nicht mehr beirrt; da Lady Fancyful noch immer zögert, auf den verabredeten Ort zu kommen, sagt die Französin: „*Must you go — must you eat, must you drink, must you sleep, must you live? De nature bid you do one, de nature bid you do t'oder.*“ (II 1.) Sie setzt die Natur über die Vernunft, „*because my nature make me merry, my reason make me mad*“.

Bei solchen Grundsätzen ist es kein Wunder, dass sie verderbend auf ihre Herrin einwirkt und ihr jeden moralischen Halt raubt.

Wie Vanbrugh in Miss Hoyden gegen die schlechte Erziehung anzukämpfen scheint, so scheint er hier gegen die Unsitte der französischen Gesellschafterinnen Stellung zu nehmen.

Constant und Heartfree gehören in ähnlicher Weise zusammen wie Lady Brute und Belinda. Wie letztere Eigenschaften gemeinsam haben, so auch diese beiden Freunde. Jeder von ihnen versteht den guten Ton im Verkehr mit Damen, beide zeigen sich als gebildete und tüchtige, aber auch ehrenhafte Männer. Der einzige Unterschied ist der, dass uns Constant schon von allem Anfang als in den Fesseln der Liebe befindlich dargestellt ist, während Heartfree erst im Laufe des Stückes der Liebe zugeführt wird.

Da Constants Charakter schon an mehreren Stellen erwähnt werden musste, so sei hier nur auf die innige Freundschaft hingewiesen, die ihn mit Heartfree verbindet, und auf die treue Liebe, die ihn an Lady Brute fesselt, eine Liebe, welche keine Schranken kennt und, die Heiligkeit der Ehe missachtend, in den Besitz des geliebten Gegenstandes zu gelangen sucht.

Als Bühnenfigur interessanter ist Heartfree, weil sich sein Charakter vor unseren Augen verändert. Er ist im

Anfange ein Feind der schmachtenden Liebe und ein sogenannter *„Plain-dealer“;* er macht sich über die Liebe seines Freundes lustig und sagt in der unverblümtesten Weise der Lady Fancyful unangenehme Wahrheiten, obwohl er für sie Neigung oder besser Interesse zeigt. Aber nicht allein über sie spottet er, sondern über alle Damen ohne Ausnahme. Die Ansichten, die er in dieser Hinsicht entwickelt, finden sich II 1; dort wird ausgeführt, dass er die Frauen nicht so betrachte, wie sie der Schneider, der Schuster, die Putzmacherin u. s. w. oder der Dichter, sondern so, wie sie die Natur gemacht hat, ja noch genauer, *„than I should have done our old grandmother Eve, had I seen her naked in the garden; for I consider her inside out“.* Und da sieht er im Herzen nur Stolz, Eitelkeit, Habsucht, Unklugheit und vor allen Dingen Bosheit. Was ihre Außenseite anbelange, so sehe er daran nur *„a thin tiffany covering, over just such stuff as you and I are made on“;* die Bewegungen der Frauen, ihre Mienen und Geberden, alles sei gekünstelt. „Stelle dir“, sagt er zu Constant, „deine Geliebte bei einer Krönungsfeierlichkeit vor, mit ihrem langen Schleppkleide, mit ihrem feierlichen Gange, *‚and suppose her strutting in the selfsame stately manner with nothing on but her stays, and her under scanty quilted petticoat!‘“*

Aber seine niedrige Denkungsart über die Damen ändert sich. In einem Monolog (IV 2) gesteht er, dass ihm Belinda im Kopfe herumgehe, dass er sich eines gewissen unruhigen Gefühles nicht erwehren könne, und im Gespräch mit Constant zeigt er deutlich, dass die Liebe bereits in sein Herz geschlichen ist und sein ganzes Denken füllt; während die beiden von Lady Brute sprechen, verwechselt er nämlich immer den Namen und führt beständig Belinda im Munde. Er will anfangs seine Umwandlung nicht bekennen; erst nach langem Zögern wagt er sich mit der Wahrheit heraus, indem er hinzufügt: *„Now laugh till thy soul's glutted with mirth.“*

Heartfree ist also ein anderer geworden; er ist nun ruhiger und wortkarg; seine Liebe übertrifft fast noch die Constants. Auf die Frage, wie sich diese Veränderung vollzogen habe, antwortet er selbst in treffender Weise: *„All revolutions run into extremes; the bigot makes the boldest*

atheist; and the coyest saint the most extravagant strumpet.“ Er heiratet zum Schlusse Belinda, welcher er versprechen muss, ein treuer Gatte zu sein; sonst widerfahre ihm dasselbe Schicksal wie Sir John.

Zum Schlusse sei noch Rasor erwähnt, der „valet de chambre“ des Sir John, der alle Gespräche belauscht und gegen Belohnung ausplaudert, der sich zu ganz niedrigen Zwecken hergibt, indem er seine Aussagen ganz nach Wunsch und Belohnung, ohne auf die Wahrheit irgendwie Rücksicht zu nehmen, richtet.

III. A Journey to London.

Aus rein praktischen Gründen wird gleich hier das letzte Stück Vanbrughs, das leider ein Fragment geblieben ist, behandelt; einerseits ist es angezeigt, die Originalstücke nebeneinander vorzuführen, andererseits bietet es einen bequemen Anknüpfungspunkt an das erste Stück „The Relapse“. Die Mängel, welche seinem ersten Stücke anhaften, liegen vor allem in den verfehlten sittlichen Grundsätzen, welche in demselben entwickelt werden, und darin, dass die zwei Handlungen nur ganz lose zusammenhängen. Beide Fehler werden hier zum Theil vermieden, zum Theil abgeschwächt. Die Lebensanschauung des Dichters hatte eine andere Richtung angenommen, und er war bei einer gesunden und vernünftigen Moral angelangt, welche sich in seinem letzten Werke wiederspiegelt. Ferner, obwohl wir auch hier zwei Handlungen vor uns haben, greifen dieselben doch mehr ineinander als in „The Relapse“, allerdings nicht, soweit das Fragment reicht; denn sie laufen bis zum vierten Acte (exclusive) parallel, aber von da an müssten sie, falls das Stück vollendet wäre, in innige Vereinigung miteinander getreten sein.

Bei der Analyse des Stückes empfiehlt es sich wieder, die beiden Handlungen getrennt voneinander durchzugehen, wobei sich abermals eine hauptsächlich unterhaltende und eine besonders moralisierende Handlung zeigen wird. Die

erstere kommt im ersten, dritten und zum Theil im vierten Acte zur Darstellung, die letztere im zweiten und wieder zum Theil im vierten.

Erste Handlung. Sir Francis Headpiece, ein Landedelmann und Eigenthümer einer verschuldeten Besitzung, lässt sich auf den Rath seines Freundes mit einem Kostenaufwande von 2000 £ in das Parlament wählen. Mit Weib und Kind und dem nöthigen Hausgesinde tritt er die Reise nach London an, nachdem der pfiffigste unter seinen Dienern, John Moody, vorausgeschickt worden ist, eine passende Wohnung zu bestellen. Nun geht aber der Familie vom ersten Augenblick der Reise an alles schief: Der Wagen, der mit Kisten und Schachteln vollgestopft ist, bricht unter der schweren Last zusammen und nur mit Mühe und einer Verspätung von einem ganzen Tage kommen sie in der Stadt an; die von John Moody aufgenommene Wohnung ist gerade nicht die geeignetste; denn die Vermieterin, Mrs. Motherly, ist eine schlechte Person, eine Art Gelegenheitsmacherin, welche gestattet, dass in ihrem Hause Colonel Courtly beliebig aus- und eingeht und ihre Nichte Martilla besucht.

Die Familie kommt in London an; in Mrs. Motherlys Haus erwartet sie Uncle Richard, der von ihrer Ankunft verständigt worden ist, und John Moody. Jener ist weder mit dem Vorhaben seines Neffen einverstanden, noch findet er an dem Benehmen von dessen Frau und Kindern Gefallen und verlässt die eben Angekommenen nach kurzem Aufenthalte, ohne seine Unzufriedenheit und seinen Ärger zu äußern.

Die Hauptsorge der Familie vom Lande wendet sich den mitgebrachten Sachen zu; doch müssen sie mit Schmerz erfahren, dass die Gänsepastete gestohlen wurde, und bald darauf kommt noch die Nachricht, dass ihr Wagen von einem schweren Fuhrwerk ganz und gar zermalmt ist.

So haben denn auch schon in der Stadt die Calamitäten begonnen, die nun Schlag auf Schlag auf die Familie hereinstürzen. Sir Francis wendet sich seinen parlamentarischen Verpflichtungen zu, macht aber gleich bei seinem ersten Erscheinen den großen Schnitzer, dass er bei der Abstimmung statt „Nein!“ „Ja!“ ruft; ferner klagt er, dass er

so spät von den Sitzungen nach Hause käme und sein Mahl nicht zur rechten Zeit einnehmen könnte.

Der größte Schaden und Verdruss sollte ihm von seiner Frau und den Kindern, die er in die Stadt mitgenommen hatte, erwachsen. Colonel Courtly, welcher von seiner Freundin Martilla von der Ankunft dieser Familie erfahren, lässt sich in dieselbe einführen; er beginnt alsbald Lady Headpiece den Hof zu machen und ihrem Töchterlein, Miss Betty, zu gefallen. Voll Freude über den Besuch eines so galanten und liebenswürdigen Herrn, ladet man ihn ein, mit ihnen ins Theater zu fahren. Doch wieder ereignet sich ein Unglück; der Wagen kippt um, und die theaterlustige Gesellschaft wälzt sich im Straßenkoth; es bleibt ihnen nichts übrig, als so rasch als möglich wieder nach Hause zu gehen. Wie sie von diesem Abenteuer zurückkommen, ist wieder Uncle Richard im Hause.

Durch diesen Unfall sind sie aber keineswegs gedemüthigt. Der Onkel und der Oberst werden zum Abendessen geladen, aber ersterer lehnt ab und entfernt sich.

Der Bekanntenkreis der Lady Headpiece wird durch die Bemühungen Mrs. Motherlys ein immer ausgedehnterer, wir finden sie im vierten Acte schon in der großen Spielgesellschaft der Lady Loverule. Eben verspielt daselbst Miss Betty 20 £, als ihr Vater eintritt; dieser beleidigt ihren Partner durch die Beschuldigung, dass er falsch spiele.

Hier bricht das Fragment plötzlich ab, und wir wissen nicht, welche weiteren Unglücksfälle über die Familie noch hereinbrechen, bis ihnen die Augen geöffnet werden und sie einsehen, dass sie ein solches Leben an den Bettelstab bringe.

Dass sich am Schluss Uncle Richard als Retter erwiesen hätte, darf man aber wohl mit Bestimmtheit annehmen; sonst hätte diese Figur im Stücke überhaupt keine Berechtigung. In welcher Weise dies geschehen sollte, ist allerdings aus dem Erhaltenen nicht zu entnehmen.

Zweite Handlung. Lord Loverule droht seiner leichtfertigen Gattin Lady Arabella, welche ganze Nächte in fremden Gesellschaften zubringt, sie aus dem Hause zu

weisen, falls sie nicht ein anderes Leben beginne. Sie lässt aber diese Drohung unbeachtet und kommt wieder erst früh morgens nach Hause, nachdem sie vorher ihr ganzes Geld verspielt hat. Dem Kaufmanne Shortyard, den sie zu sich bestellte, um ihm die Rechnung zu begleichen, lässt sie das Geld, das er soeben vom Zahlmeister erhalten hat, durch ihre Dienerin wieder aus der Hand winden und vertröstet ihn auf ein anderesmal; dieser aber, aufs äußerste erbittert, will sich durch das Gesetz Recht verschaffen. Lord Loverule, welcher Shortyard in solcher Aufregung hat fortgehen sehen, kommt zu ihr herein und erfährt nun nach und nach zu seinem Entsetzen, dass sie keinen Heller mehr habe, und auch ihre Schulden nicht beglichen sind. Sein Groll wächst aber noch, als er Captain Toupee, den ständigen Spielgesellschafter seiner Frau, eintreten sieht, und als beide, unbekümmert um ihren Gatten, zu plaudern und zu würfeln beginnen. Da verliert er seine Geduld und mit den Worten: *„Some course must be taken“* verlässt er sie.

Damit bricht auch diese Handlung plötzlich ab. Wie sie sich weiter entwickelt hätte, kann man nicht bestimmt sagen, wohl dürfte aber die früher erwähnte von Cibber mitgetheilte Weiterführung eingetreten sein, dass nämlich Arabella von Lord Loverule aus dem Hause gejagt wird.

Ohne uns weiter in Vermuthungen über die mögliche Fortsetzung der beiden fragmentarischen Handlungen einzulassen, soll hier die thatsächliche Vollendung des Stückes durch Cibber in seinem *„The Provoked Husband“* besprochen werden. Vorausgeschickt sei, dass unter so manchen Veränderungen auch die Namen der auftretenden Personen geändert sind, weshalb die Entsprechungen in Klammern zu finden sind. Ferner ist vorerst zu erwähnen, dass Cibber aus Sir Charles und Uncle Richard eine einzige Figur machte, nämlich Mr. Manly.

Die erste Handlung wurde in folgender Weise weitergeführt:

Sir Francis Wronghead *(Headpiece)* sieht bei einer Masken-Unterhaltung im Hause des Lord Townly *(Loverule)* aus einem Versteck, wie seine Kinder eine geheime Verheiratung abmachen: Miss Jenny *(Betty)* mit Count Basset *(Colonel Courtly)* und Squire Richard *(Humphry)* mit Myrtilla

(Martilla), welche im Einverständnis mit Mr. Manly *(Uncle Richard)* handelt, einen Geistlichen zu holen vorgibt, aber mit einem „Constable" erscheint und Count Basset, der sich als Banknotenfälscher und Betrüger herausstellt, verhaften lässt. Als Sir Francis seine Familie auch noch von diesem Unglücke bedroht sieht, kann er sich nicht mehr zurückhalten. Er stürzt hervor und in seiner Aufwallung versetzt er seinem Sohne einen Schlag, dass dieser schreiend und klagend zu Boden fällt. Nun ist der neue Parlamentarier entschlossen, sich nicht länger mehr in der Stadt aufzuhalten, sondern so rasch als möglich wieder in seine Heimat und seine früheren Verhältnisse zurückzukehren. Lady Wronghead sträubt sich noch etwas dagegen, bis auch sie endlich, durch Mr. Manly veranlasst, der Abreise keinen Widerstand entgegenzusetzen für gut hält.

Die zweite Handlung endet bei Cibber damit, dass Lord Townly *(Loverule)* seine Frau, Lady Townly *(Arabella)*, in energischer Weise wegen ihrer Lebensweise zur Rede stellt und ihr seinen Entschluss mittheilt, nicht länger mehr bei ihr zu leben. Im Beisein seiner Schwester, Lady Grace *(Clarinda)*, und Mr. Manlys *(Sir Charles)* wiederholt er seinen Entschluss, er wolle sie zu ihrer Tante schicken und nur mit dem Nothwendigsten unterstützen. Die Zeugen dieser Scene nehmen sich der verstoßenen Frau an, und besonders Lady Grace, an die sie sich mit den flehentlichen Worten: *„Support me! Save me! Hide me from the world!"* wendet, legt für sie Fürsprache ein. Aber lange Zeit bleibt Lord Townly ungerührt, bis endlich seine Frau die rechtfertigende Geschichte ihres Lebens erzählt, um Nachsicht in der Beurtheilung ihrer Fehler bittet und gesteht, dass sie ihre tollen Streiche einsehe und bereue; da fällt ihr Lord Loverule in die Arme und vergibt ihr unter Thränen: *„We mingle tears in our embraces."*

So hat das Stück Cibbers einen rührseligen, weinerlichen Abschluss gefunden; ein Zeichen der um diese Zeit auftauchenden Sentimentalität auf der Bühne.

Charaktere.

Sir Francis Headpiece ist ein im Grunde ehrlicher und biederer Charakter, der das Herz auf dem rechten Fleck

trägt. Mit seinem Verstande jedoch ist es nicht weit her (daher der Name), ja er fehlt ihm (soweit wenigstens das Fragment reicht) ganz und gar; er kann nur essen, trinken und jagen, aber nicht einmal von der Wirtschaft im eigenen Hause versteht er etwas; denn sein Haus ist verschuldet, und er geräth immer tiefer in Schulden.

Trotzdem hat er ein eitles und verschwenderisches Mädchen geheiratet, ohne Geld, nur aus Liebe, und hat nun eine große Anzahl Kinder zu ernähren. Wie er vom Hauswesen nichts versteht, so mangelt ihm vollends jedes Verständnis für ihm ferner liegende Dinge, für das Leben und Treiben in einer großen Stadt und bei Hofe, für die Staatsverwaltung und Politik. Und doch geht er auf den Rath, Parlamentarier zu werden, ein; denn in seiner Beschränktheit findet er alles leicht ausführbar und sieht nirgends Schwierigkeiten, noch weniger Gefahren, die ihm drohen. Er freut sich darüber, dass seine Frau mit dem eleganten „Colonel“ verkehrt, er glaubt in naiver Weise den Versprechungen eines höheren Beamten, dass ihm eine sehr einträgliche Stelle zufallen werde, und hält die parlamentarische Thätigkeit für ungemein leicht und einfach, trotzdem er nicht einmal bei der Abstimmung das Richtige trifft.

Gleichwohl ist dieser Charakter von dem Dichter nicht mit dem beißenden Spott behandelt wie z. B. ein Lord Foppington oder Lady Fancyful, sondern mehr mit einem sanften, mitleidigen Lächeln, und aus dieser Behandlung darf man auch schließen, dass er am Schluss um ein gutes Stück vernünftiger in seine alte Heimat zurückkehrend dargestellt worden wäre.

Lady Headpiece hat alle Eigenschaften einer Londoner Lebedame im Keime an sich, wenn sie dieselben bis jetzt auch noch nicht bethätigen konnte; sie ist verschwenderisch und vergnügungssüchtig. Sie ist es, die ihren Gatten drängt, in die Stadt zu übersiedeln; John Moody sagt von ihr, dass sie keine Wohnung in der Stadt brauche, wenn sie nur hier sein könne: *„She'd lie in the inn where the horses stood as long as it was in London.“* (I 1.)

Nachdem nun ihr sehnlichster Wunsch erfüllt ist, vervollkommnet sie sich rasch zur echten *„woman of quality“*

unter den Anleitungen Mrs. Motherlys, welche ihr das Compliment macht: „*The quickness of your ladyship's parts will early recover your loss of a little time.*“ Sie hat auch nicht unrecht; denn alsbald tritt sie in die Fußstapfen der Lady Loverule. Bei diesen Eigenschaften ist sie selbstverständlich keine gute Hausfrau und Gattin und keine gute Mutter; sie kümmert sich um ihren Mann ebenso wenig wie um ihre Kinder, höchstens wendet sie der Erziehung oder besser Verziehung ihrer Tochter einige Aufmerksamkeit zu.

Squire Richard, ein linkischer, ungebildeter und schwerfälliger Landjunker, ist das Ebenbild seines Vaters; er hat keine anderen Gedanken als die, was er essen und trinken werde. Auf der ganzen Reise in die Stadt hat er gegessen, und doch ist seine erste Frage bei der Ankunft, wo der Kuchen und die Pastete sind; während alle ins Theater fahren, bleibt er zuhause, aus Furcht, dass er zu spät zur Abendmahlzeit käme. Merkwürdigerweise findet er aber an dem lustigen Benehmen Martillas Gefallen und beginnt sich für sie zu interessieren; nachdem die verunglückte Gesellschaft von der geplanten Theaterfahrt zurückkommt, unter welcher sich auch Martilla befindet, bemitleidet er gerade sie und nur sie mit den Worten: „*Poor Martilla has scratch'd her little finger.*“

Miss Betty, ein lebhaftes, schlagfertiges, fast keckes Mädchen, könnte das Ebenbild ihrer Mutter genannt werden. Sie ist erbost über die Gefräßigkeit und Schwerfälligkeit ihres Bruders, und so oft sie beisammen sind, kommt es deswegen zu einem Streit, bei welchem die Mutter auf Seite der Tochter und der Vater auf Seite des Sohnes steht. Obwohl noch ein ganz junges Mädchen und auf dem Lande erzogen, ist sie mit den Liebesangelegenheiten aufs beste vertraut und legt einem Manne gegenüber nicht die geringste Schüchternheit an den Tag, ja sie verkehrt gleich bei dem ersten Zusammentreffen mit dem Oberst wie mit einem alten Bekannten und gibt treffende und schmeichelhafte Antworten. So lobt sie seine Bereitwilligkeit mit in das Theater zu fahren mit den prächtigen Worten: „*Lord, colonel, what a difference there is between your way and our country companions'! One of 'em would have said, What you*

are aw gooing to the playhouse then? Yes, says we, won't you come and lead us out? No, by good feggings, says he, ye ma' e'en ta' care o' yoursel's, y'are awd enough; and so he'd ha' gone to get drunk at the tavern against we came home to supper."

Zu der Familie der Headpieces gehören noch die Diener John Moody, George und Doll Tripe u. a. Von diesen sei nur ersterer besprochen; denn die anderen haben nur insoferne eine Bedeutung, als sie in ihrer derben Mundart etwas Vorgefallenes berichten; John Moody tritt aber auch individuell hervor. Er ist der erste im Hause der Headpieces, gleich nach dem Herrn; ihm obliegen daher die wichtigsten Geschäfte. Daraus erklärt sich sein großer Eigendünkel und die Wichtigthuerei, mit welcher er seine Aufträge vollführt; so fragt er jeden Menschen auf der Gasse, ob er ihm nicht sagen könne, wo eine passende Wohnung für einen Parlamentarier zu finden sei. Er bildet sich ein, ein schlauer und äußerst pfiffiger Bursche zu sein; er sagt z. B. zu Uncle Richard: „*You are a wise man, so am I*"; allerdings vernünftiger wie sein Herr ist er immerhin, z. B. wenn er seine Frau nicht mitgenommen hat, weil er fürchtet, dass sie hier verdorben werde; und wenn er einmal von sich sagt: „*Were my measter but hafe the mon than I am*", so liegt doch etwas Wahres darin.

Über Uncle Richard lässt sich nicht viel anführen, da er erst am Schluss jedenfalls eine solche Rolle gespielt hätte, aus der man auf seinen Charakter hätte schließen können. Nur soviel kann man hervorheben, dass er ein durch und durch ehrlicher und guter Mensch ist, dass er sich nur mit Recht über die Thorheiten seines Neffen ärgert, ihm aber in Wirklichkeit nicht zürnt.

Ebensowenig lässt sich aus dem Erhaltenen Colonel Courtly charakterisieren, der wahrscheinlich, wie Count Basset bei Cibber, ein Betrüger ist. Dasselbe gilt von Mrs. Motherly und Martilla; auch ihre Charaktere können nicht festgestellt werden.

Lord Loverule ist ein durch den zügellosen Lebenswandel seiner Frau gequälter Ehemann, der bestrebt ist, durch alle Mittel der Redekunst dieselbe auf andere Wege zu bringen. Da alles Reden fruchtlos ist, muss er sich zu

anderen Maßregeln entschließen; welche aber das sind, erfahren wir wieder aus dem Fragmente nicht.

Lady Arabella ist die unverbesserliche Gattin, die das ungebundenste Leben führt, das man sich denken kann; sie besucht nicht allein fremde Gesellschaften, in denen sie ganze Nächte bei Spiel und Wein zubringt, sondern hält sich sogar ihre eigenen im eigenen Hause, ohne nur im geringsten auf ihren Gatten und dessen Börse Rücksicht zu nehmen; sie spielt mit beliebig hohen Einsätzen, zu denen sie sich von ihm das Geld auf alle mögliche Weise zu verschaffen sucht.

Clarinda ist das Gegenstück zu Arabella. Sie ist sparsam, zurückgezogen, nur für ein ordnungsmäßiges Leben zuhause begeistert, mit einem Worte, das Muster eines braven Weibes.

Sir Charles ist die Lieblingsfigur des Dichters, in welcher er sich selbst gezeichnet hat. Wenn Clarinda das Muster eines braven Weibes ist, so haben wir in Sir Charles das Muster eines tüchtigen und ordentlichen Mannes, der gesunde und nüchterne Grundsätze hat, vor uns.

Worin liegt das Interesse an diesem Stücke?

1. In der meisterhaften Darstellungsgabe des Dichters, insoferne er uns diese Familie der Headpieces theils in Wirklichkeit, theils durch das Mittel der Erzählung mit erstaunenswerter Natürlichkeit und Anschaulichkeit vor Augen bringt;

2. in dem Inhalt der Gespräche und Dialoge der zweiten Handlung, welche von der Veränderung Vanbrughs, mit Rücksicht auf seine moralischen Anschauungen, Zeugnis ablegen.

Da über den zweiten Punkt bereits früher gehandelt wurde, brauchen wir an dieser Stelle nur auf den ersten etwas näher einzugehen.

Es ist ausgezeichnet, wie die Zuschauer auf das Erscheinen der Familie vom Lande vorbereitet werden. Zuerst erfährt man aus dem Munde des Onkels von dem Charakter seines Neffen und dessen Absichten; gleich darauf kommt sein Diener und meldet, dass John Moody bereits mit seinen schmutzigen Stiefeln Gasse auf Gasse ab laufe und

jedermann von der Ankunft seiner Herrschaft erzähle; er theilt ihm ferner die Erzählung Johns von der Ausrüstung und Abfahrt der Familie und von dem unterwegs zugestoßenen Unglück mit, und zwar mit denselben Worten, wie sie dieser gebraucht hatte. Die Erzählung ist prächtig; man sieht förmlich den über und über vollgestopften Wagen auf der Landstraße dahinrasseln und mit einemmale zusammenbrechen.

Nachdem man so von dieser Familie eine Vorstellung erhalten hat, tritt sie in der nächsten Scene leibhaftig vor unsere Augen, gerade so, wie man sie sich aus den Erzählungen vorgestellt hat; nacheinander kommen sie herein: Sir Francis Headpiece, Lady Headpiece, Squire Humphry, Miss Betty, Mrs. Handy und John Moody. Es herrscht Leben und Bewegung auf der Bühne; Lady Headpiece gibt noch im Eintreten Weisungen wegen Besorgung von Kisten und Schachteln.

Cibber, der sonst in keiner Scene Vanbrughs kaum einen Satz fehlen ließ, hat leider diesen Beginn nicht beibehalten, sondern eine Verschiebung der Scenen eintreten lassen; dort erfahren wir im ersten Acte von der Familie, und erst in der Mitte des zweiten Actes tritt sie auf. Außerdem geschieht dies keineswegs mit der Natürlichkeit wie bei Vanbrugh: Lady Wronghead kommt dort am Arme des Count Basset herein. Es ist wohl nicht nothwendig, auseinanderzusetzen, wie ungeschickt und abgeschmackt dies ist.

Kaum sind die gegenseitigen Begrüßungen — es ist nämlich Uncle Richard anwesend —, Reden und Gegenreden vorüber, kommt Doll Tripe in das Zimmer gestürzt und berichtet in drolliger Weise von dem Diebstahl der Gänsepastete; diese hat die Erzählung noch nicht beendet, als George und Tom mit blutigem Gesichte hereinkommen, da sie die Diebe abfangen wollten, dabei aber sehr schlecht davon kamen.

Nun tritt für einige Zeit Ruhe ein, nur Squire Humphry ist über den Verlust der guten Pastete untröstlich und will dafür Ersatz haben; John Moody bringt ihm zu essen und zu trinken. Es beginnt der Zank zwischen Miss Betty und ihm, dem Vielfraß; aber sie sind noch nicht zu Ende, als George neuerdings kommt und von der Zertrümmerung

des Wagens berichtet. Hier haben wir wieder ein prächtiges Bild, wie der Fuhrmann, der absichtlich an den Wagen angefahren ist, sich um den Unfall gar nicht kümmert, sondern ruhig seines Weges fährt, trotzdem er von Roger in der höchsten Aufregung zur Rede gestellt wird. „*Are not you ashamed, says Roger to the carter, to do such an unkind thing to strangers? No, says he, you bumpkin . . . I heard him say he had nothing more to do with us to-night, and so he'd go home and smoke a pipe.*"

Diese eingestreuten Erzählungen rufen im Leser durch ihre lebendige und anschauliche Sprache das Interesse für das kurze Fragment in hohem Grade wach.

Auch der dritte Act bietet dergleichen. So, wenn Sir Francis von seiner Bewerbung um die Stelle bei Hofe oder von seiner Abstimmung im Parlamente erzählt. Nicht minder unterhaltend ist die Darstellung der Rückkehr der Familie von der verunglückten Theaterfahrt.

So hat uns Vanbrugh in diesem Stücke wunderschöne Beweise seines echten Humors gegeben, und wir müssen daher umso mehr beklagen, dass er dieses Stück nicht vollenden konnte.

B. Übersetzungen und Bearbeitungen.

Bei allen seinen Übertragungen ist es Vanbrugh darum zu thun, die Stücke soviel als möglich dem Geschmacke seines Publicums anzupassen, manchmal an der Fabel des Stückes, manchmal an einzelnen Scenen zu ändern. Dabei lässt er sich immer von dem Bestreben nach Natürlichkeit leiten. Demnach werden die Stücke hier insoferne einer Betrachtung unterzogen, als sie Veränderungen vom Original aufweisen; es wird dabei zu zeigen versucht, inwiefern unser Dichter im gegebenen Falle eine Verbesserung oder eine Verschlechterung vorgenommen hat.

a. Übersetzung und Bearbeitung eines Boursault'schen Stückes.

Boursault (1638—1701) ist ein Lustspieldichter, dessen Bedeutung keineswegs in dem künstlerischen Werte seiner Werke, sondern in der Absicht liegt, die er mit denselben

verfolgt. Als ein Mann von ehrenwertem Charakter, mit erhabenen und edlen Grundsätzen, strebte er darnach, die Sitten seiner Zeit zu verbessern, und, um diesen Zweck zu erreichen, griff er zu einer besonderen Art von Stücken, die es ihm gestatteten, viele Stände auf die Bühne zu bringen und von einer bestimmten Person belehren zu lassen; die meist spärliche Handlung ist nicht die Hauptsache, sondern nur der Held derselben, welcher eine *„machine à moraliser"* abgeben muss, wie Lemaître in seiner 1882 erschienenen Schrift: „La Comédie après Molière et le Théâtre de Dancourt. Paris. Librairie Hachette Cie" sagt, einen Lehrmeister, vor den die mit Fehlern und Mängeln Behafteten hintreten, um dann gereinigt fortzugehen.

Diese Art der Composition wurde mit Recht schon zur Zeit der Aufführung angegriffen, und Boursault vertheidigt sich selbst in der Vorrede zu *„Ésope à la Cour et Ésope à la Ville"* [1]), indem er sagt, es sei viel schwieriger und schätzenswerter, Personen, die nicht wirklich zum Stücke gehören, auf die Bühne zu bringen, als nur diejenigen, welche in die Handlung eingreifen, auch rechtfertigt er solche Scenen mit dem Hinweis auf den ungeheuren Erfolg, den sie gefunden hätten; nur dürfe man, fügt er hinzu, nicht denselben Maßstab anlegen, wie an andere Lustspiele, es seien solche eine Gattung für sich.

Doch diese Rechtfertigung dürfen wir nicht gelten lassen. Ein derartiges Stück, in welchem eine Scene nach der anderen, ohne inneren Zusammenhang, eingeschaltet wird, nennen wir es *„Pièce à tiroir"* oder wie immer, wird uns niemals als Ganzes gefallen; denn die Aufmerksamkeit wird durch die vielen abwechselnden Bilder zersplittert, der Geist ermüdet, und das Interesse erschlafft allmählich; mögen die Scenen an und für sich noch so schön und unterhaltend sein, auf die Dauer wird die zusammenhangslose Abwechslung unerträglich. Dazu kommt, dass trotz dieser sich stets ändernden Scenen noch eine fortlaufende Haupthandlung festgehalten werden soll, eine ziemlich starke Zumuthung an die Aufmerksamkeit der Zuhörer.

---

[1]) Ausgabe: *„Ésope etc. Deux Comédies de Mons. Boursault. Seconde Édition. A Paris. Chez Geoffroi Lesch 1723."*

„Ésope à la ville“, die Vorlage für Vanbrughs *„Aesop“*, ist also ein solches Stück, und schon aus diesem Grunde nicht viel davon zu erwarten; aber, wenn man noch erfährt, dass die Handlung geradezu widerlich und die eingeflochtenen Scenen nichts als Moralpredigten enthalten, die immer derselbe garstige, bucklige Aesop in Form von Fabeln vorbringt, so muss man gestehen, dass es als Bühnenstück ein Unding ist.

Es ist geradezu erstaunlich, wie Vanbrugh sich dieses Stück zur Übersetzung wählen konnte; jedenfalls war daran die große Beliebtheit desselben schuld, deren es sich in Frankreich erfreute; es wurde im Jahre 1690 in Paris 43mal hintereinander gegeben.[1])

Die Handlung des französischen Stückes ist folgende: Ein junges, hübsches Mädchen, Euphrosine, hat einem ebenfalls jungen und schönen Jüngling, Agenor, ihr Herz geschenkt. Ihr Vater, Learque, Statthalter von „Sisique“, zwingt sie, dem alten und hässlichen Esope die Hand zu reichen, aus keinem anderen Grunde als dem, weil dieser ein Günstling am Hofe des Herrschers Crösus ist, und er als Schwiegervater auf eine Beförderung hofft. Alle Einwendungen seiner Tochter, ihrer Dienerin und ihres Geliebten sind vergebens.

Esope selbst ist scheinbar mit der Heirat einverstanden, ja er macht Euphrosine den Hof, bei welcher Gelegenheit er den Charakter ihres Geliebten, Agenor, aufs äußerste herabsetzt, und erklärt ihr auch seine Liebe. Bis zu dem Augenblicke, wo der Priester diesen ungleichen Bund segnen soll, ist der Zuschauer immer der Meinung, dass Esope ernste Absichten auf das Mädchen habe; aber plötzlich lässt er die Hand Euphrosinens los und legt sie in die Agenors, so dass am Schlusse, wider Erwarten, das junge Paar zusammenkommt. Jetzt sehen wir erst, dass Esope die Liebe der beiden nur auf die Probe stellen und, sobald er ihre gegenseitige Zuneigung erkannt, diese List ausführen wollte. Der in Unruhe versetzte Vater wird durch eine Fabel beruhigt, und so endet diese unsinnige und ekelhafte Handlung in Frieden.

---

[1]) Vgl. *La Grande Encycl. 7.: Boursault.*

Es ist klar, dass sich an einer solchen Handlung, wenn sie von dem Bearbeiter beibehalten wird, wohl wenig verbessern lässt; gleichwohl hat Vanbrugh einige der ärgsten Widerlichkeiten beseitigt.

Das Abstoßende an der Handlung liegt darin, dass die arme Euphrosine die ganze Zeit hindurch gequält und gemartert wird, sowohl von den Befehlen ihres strengen Vaters, als auch von den Bewerbungen des ihr verhassten Esope. Wir haben Mitleid mit dem weichen und immer zum Weinen geneigten Gemüthe des Mädchens und fürchten für sie während des ganzen Stückes. Doris, ihre treue alte Dienerin, möchte sie durchaus aus ihrer peinlichen Lage befreien und räth ihr, Esope zu bitten, er möge die Heirat auf einige Tage aufschieben; vor ihm stehend, bringt sie aber nichts anderes hervor, als: „Ich liebe Sie nicht." Auch Agenor spricht mehr als er für ihre Befreiung thut, kurz, wir sehen eine schwache Partei gegen eine Übermacht ankämpfen und fühlen uns dabei höchst unbehaglich. Der unerwartete Schluss ist auf das hin keine Erleichterung mehr, weil wir das arme Geschöpf zu lange leiden sahen; wir können die Grausamkeit Esopes nicht mehr vergessen und verzeihen, wenn sie auch die besten Absichten verfolgte.

Vanbrugh hat diesen Übelstand bedeutend gemildert.

Er hat vor allem an Stelle des erdrückenden Ernstes des französischen Stückes die Handlung von einer etwas heiteren Seite aufgefasst. Zunächst lässt er dem Zuschauer schon von allem Anfang an erkennen, dass Aesop die Heirat nicht wirklich eingehen wird und, sollte dies der Zuschauer nicht fühlen, so empfindet er wenigstens nicht diese Angst um das Mädchen, welches bei Vanbrugh Euphronia heißt, wie bei Boursault; denn sie wird einerseits nicht als eine so ganz und gar schwache Natur hingestellt, die sich gar nicht zu helfen weiß, andererseits hat sie zwei tüchtige Stützen an ihrer Seite, Doris und Oronces (Agenor), welche beide hier weit energischer auftreten als dort. Wir haben demnach eine starke Partei gegen eine gleich starke.

Es folgt aber auch hier für einige Zeit eine Niederlage; Oronces wird von Learchus (Learque) wegen seines barschen Auftretens in einen Kerker abgeführt, und es sind

damit für einen Augenblick alle Hoffnungen auf einen guten Ausgang vorbei. Die Hochzeitsfeier ist angesagt, die Musikanten kommen, und alles ist gerüstet; die Braut erscheint nun in Schwarz, hierauf Aesop in auffallend schreiendem, närrischem Costüm, gefolgt von einer Schar Pagen, ebenso gekleidet wie er. Die Furcht ist schon durch die seltsame Art der Bekleidung wieder für den Zuschauer beseitigt; denn er sieht deutlich, dass hier ein Scherz getrieben wird. Gleich darauf kommt Oronces aus dem Gefängnis, und es vollzieht sich der Bräutigamswechsel als etwas schon vorher Vermuthetes.

In dem französischen Stück findet man aber noch neben der peinlichen Handlung eine Unnatürlichkeit am Schluss. Der Vater wird plötzlich dadurch, dass Esope die Fabel „*L'homme et les deux femmes*" erzählt, ein ganz anderer Mensch; mit einem Schlage erklärt er, dass er mit Vergnügen Agenor als Schwiegersohn annehme. Abgesehen davon, dass diese unsinnige Fabel auf keinen Menschen einen Eindruck machen wird — es handelt sich um einen Mann, im Alter von 45 Jahren, der zwei Frauen heiratet; die eine ist 60, die andere 24 Jahre alt, die eine möchte daher ihren Mann alt, die andere jung haben, und so reißt ihm jeden Morgen diese unter Liebkosungen die weißen und jene die schwarzen Haare aus, bis *Enfin chauve et pelé, sa présence importune Le rendit partout odieux*" —, ist sie bei den Haaren herbeigezogen und passt gar nicht zur Situation.

Vanbrugh hat natürlich etwas so Abgeschmacktes nicht nachgeahmt. Er lässt Learchus seinen Charakter nicht ändern, zum mindesten lässt er diese Frage unberührt. Dafür tritt aber das ein, was man sich erwartet, dass Aesop dem Vater droht, bei dem Herrscher seine Absetzung zu beantragen und ihm nur verzeiht, wenn seine Tochter ihm vergibt und für ihn Fürsprache einlegt. Dies geschieht, und nun ist alles in glücklicher Weise beendet.

In Vanbrughs Stück beginnt sodann ein Maskenspiel mit Musik und Tanz: Ein junges Mädchen wird zuerst von einem alten Manne dann von einem Jüngling umworben. In Wechselreden wird ausgeführt, wie nur letzterer im Stande sei, das Feuer eines Mädchens anzufachen,

ebenso wie nur Stahl dem Kieselsteine Funken entlocken könne.

Zum Schlusse fügt Aesop noch Ermahnungen und Belehrungen an das junge Brautpaar an: „*When one is out of his humour, let the other be dumb. Let your diversions be such as both may have a share in 'em. Never let familiarity exclude respect. Be clean in your cloathes, but nicely so in your persons. Eat at one table, lie in one room, but sleep in two beds.*“

Letzteres begründet er durch eine Fabel von dem Sperling und dessen Weibchen, welche nach der Begattung sich nicht mehr trennen konnten und einander überdrüssig wurden. Diese Fabel wäre wohl auch besser weggeblieben.

Charaktere.

Vanbrughs Aesop ist nicht in allem der Boursaults; wenn er z. B. in der Scene, in welcher ihm Oronces die glühendste Liebe zu Euphronia gesteht und betheuert, er bewundere nicht nur ihre körperlichen Vorzüge, sondern noch mehr ihre seelischen, wenn da Aesop antwortet: „*I would fain see a young fellow in love with a soul of threescore . . .*“. und fortfährt: „*How grossly do the inclinations of the flesh impose upon the simplicity of the spirit! Had this young fellow but studied anatomy, he'd have found the source of his passion lay far from his mistress's soul. Alas! alas! had women no more charms in their bodies than what they have in their minds, we should see more wise men in the world, much fewer lovers and poets*“ (IV 2), so sind das echt Vanbrughische, mit nacktester Realistik vorgebrachte Worte.

Learchus ist nicht, wie Learque, der schablonenhafte, hartherzige Vater, sondern hier in erster Linie ein Egoist mit Überlegung und nach selbst gebildeten Grundsätzen, die er auch im Stücke entwickelt (V 1). Sein oberster Grundsatz ist: „*To please ourselves.*“ Was andere angeht, kümmert ihn nicht. Als Oronces der beste Bräutigam für seine Tochter war, versprach er sie ihm, jetzt, wo Aesop ein besserer ist, will er sie diesem geben.

Euphronia. Auch sie verfügt über eine philosophische Anschauung, die sie Aesop gegenüber ins Feld führt: Sie

spricht über den Wert des Vermögens, und sagt unter anderem: „*I found their value was not in themselves, But in their power to grant what we could ask . . .*“ (III 2).

Doris ist viel individueller gezeichnet als bei Boursault. Sie wendet alle Mittel der Beredsamkeit an, um ihren Liebling, Euphronia, aus den Händen Aesops zu befreien, und da zeigt sich, wie Vanbrugh die Sprache beherrscht, wie er die schärfsten Worte und Ausdrücke findet. Sie wird viel durchtriebener und schlauer hingestellt als dort; so kennt sie die Männerwelt durch und durch und sagt von ihnen: „*Now they are stocks and stones, then they are fire and quicksilver; first whining and crying, then swearing and damning; this moment they are in love, and next moment out of love.*“ Sehr hübsch ist jene Stelle, wo Euphronia nicht sogleich auf den Rath der Dienerin eingeht, mit ihrem Geliebten das Weite zu suchen, weil sie ihr Vermögen dadurch verlöre; da sagt sie, dies sei keine wahre Liebe, wenn man ein Federbett und alle Bequemlichkeit verlange, „*give me a woman that runs away with a man when his whole estate is packed up in his snapsack, that tucks up her coat to her knees; and through thick and through thin, from quarters to camp, trudges heartily on, with a child at her back, another in her arms, and a brace in her belly*“ (V 1).

Über Oronces lässt sich nichts speciell Vanbrughisches anführen.

Wenden wir uns nun von der Haupthandlung weg jenen Scenen zu, in denen Aesop als Lehrmeister und Berather auftritt, der seine Belehrungen meist in die Form von Fabeln kleidet!

Zunächst ist hervorzuheben, dass auch die bereits behandelten Hauptpersonen des Stückes von einer solchen Belehrung nicht ausgeschlossen sind. Learque muss die Fabel „*La belette et le renard*“ [1]) anhören, weil er Aesop zu viel Ehrfurcht und Demuth entgegenbringt; Euphrosine bekommt die Fabel „*L'alouette et le papillon*“ zu hören, damit sie nicht eine unüberlegte Heirat eingehe, und Agenor

---

[1]) Fast alle Fabeln dieses Stückes sind Nachahmungen der meist gleichnamigen La Fontaine'schen.

die Fabel „*Le cuisinier et le cygne*", zu dem Zwecke, dass er Esope gegenüber einen freundlicheren Ton anschlage.

Vanbrugh hat dies beibehalten, nur hat er die Fabeln — und dies gilt von allen — wahrhaft künstlerisch nachgedichtet. Der Grundgedanke bleibt dabei derselbe, während die Namen der Thiere meist geändert sind. So erscheint in der ersten statt eines Wiesels eine Ziege, in der zweiten statt einer Lerche und eines Schmetterlings ein Pfau und ein Fasan. Außerdem findet sich in jeder Fabel eine Anspielung auf das menschliche Leben mit directen Worten ausgedrückt; z. B.:

„*A peacock once of splendid show,*
Gay, gaudy, foppish, vain — a beau", oder

„*No pampered priest e'er studied more*
To make a virtuous nun a whore
Than he (the cuckoo) to get her for his wife."

Die nicht zur Handlung gehörigen, eingeschachtelten Scenen sind in folgender Weise durch die einzelnen Acte vertheilt:

Erster Act: Es tritt Hortense auf, eine typische Figur des damaligen Lustspiels, eine „Précieuse", die sich in den geziertesten Wendungen ausdrückt und immer nur in den höchsten Regionen zuhause ist.

Die Fabel, „*Le rossignol*", von der Nachtigall, welche ihre Stimme der des Hänflings gleichzumachen sucht, bis sie gar nicht mehr singen kann, soll sie von ihrer Überspanntheit heilen.

Vanbrugh konnte hier in seiner Hortensia, wie sie bei ihm heißt, eine Figur auf die Bühne bringen, wie wir sie schon in Lady Fancyful kennen gelernt haben, und es unterliegt keinem Zweifel, dass sie ihm auch viel besser gelungen ist.

Zweiter Act: Bei Boursault sehen wir zwei Greise auftreten, die sich über ihren Statthalter und die drückenden Steuern beklagen, worauf ihnen Esope die Fabel „*Les membres et l'estomac*" erzählt; vollständig befriedigt, verlassen sie ihn.

Vanbrugh hat nicht zwei Greise ohne Namen und Individualität auf die Bühne gebracht, sondern zwei

Geschäftsleute vom Lande, *Humphrey* und *Hobson*, ein paar prächtige Figuren.

Humphrey, der verständigere, soll den Sprecher machen; doch weiß er nicht, wie er beginnen soll, und wendet sich daher immer zu seinem Nachbar um Rath. Hobson ist der derbere, der immer mit seinen trivialen Vergleichen zur Hand ist, mit deren Hilfe er seine Schlüsse zieht. So sieht er ein, dass der neue Statthalter nicht besser wäre als der alte; denn „*it costs me more money to fat my hog than to keep him fat when he was so*“. Sehr bezeichnend für ihn sind die Worte: „*I 'se afraid he that goes to a courtier in hope to get fairly rid of 'em, may be said (in our country dialect) to take the wrong sow by the ear.*“

Nachdem diese abgetreten sind, tritt ein ungebildeter Landmann auf, der sich gerne, da er Geld genug hätte, eine Stelle bei Hofe kaufen möchte. Esope hält ihn davon ab durch die Fabel „*Les deux rats*“.

Auch Vanbrugh hat diese Scene. Boursault nennt diesen Landmann *Pierrot*, Vanbrugh nennt ihn *Roger*. Dieser Roger ist eine äußerst drollige Figur; beim geringsten Anlasse bricht er in ein heftiges Lachen aus, dann singt er und schildert sein Leben auf dem Lande in humorvoller Weise, wie sie alle miteinander in Glück und Frieden leben; während ihm Aesop dieselbe Fabel erzählt, was hier in der köstlichsten Weise geschieht, unterbricht er ihn immer, bald mit einem „*very well*“, bald stellt er sich das Gehörte so lebhaft vor, dass er z. B. nach den Worten: „*To boot and saddle again they sound*“ ein „*Tara! Tan tan ta ra*“ erschallen lässt, und am Schlusse fügt er ein aufrichtiges „*Amen! I pray the Lord*“ an. Er ist bekehrt, und nun gesteht er, seine Frau sei eigentlich schuld, dass er wegen dieser Angelegenheit zu fragen gekommen.

In diesem Roger hat Vanbrugh einen überaus glücklichen Menschen gezeichnet, der von keinerlei Sorgen weiß, der das Leben genießt, ohne sich und die Welt um ihn zu kennen. Vanbrugh legt Aesop folgende darauf bezügliche Worte in den Mund:

> „*Thy happiness and ignorance provoke me.*
> *How noble were the thing call'd knowledge*
> *Did it but lead us to a bliss like thine!*

But there's a secret curse in wisdom's train,
Which on its pleasures stamps perpetual pain
And makes the wise men looser by his gain."

Dritter Act: Boursault hat drei Scenen eingeschoben: die Scene mit dem Genealogisten Doucet, mit Aminte, der leichtfertigen Mutter, und eine Kinderscene. Letztere hat Vanbrugh mit vollem Rechte weggelassen; denn sie ist ein Unding: Agaton, ein hübscher Knabe, und Cléonice, ein hässliches Mädchen, streiten miteinander; Esope kommt dazu und belehrt sie, dem einen sagt er, er solle auf seine Tugend achten, weil er so schön sei, der anderen, dass sie nach der Schönheit der Seele streben solle, die ihr alle körperlichen Mängel ersetzen könne. Eine solche Scene entspricht nicht unserem heutigen Geschmack und hat schon damals Vanbrugh auch nicht gefallen.

Die beiden anderen Scenen hat er beibehalten.

Bei Boursault erzählt Esope dem Schmeichler „Doucet" die Fabel „*Le corbeau et le renard*"; sie hat aber nicht den gewünschten Erfolg, und er muss ihn ersuchen, sich zu entfernen.

Vanbrugh hat diese Scene viel interessanter gemacht. Bei ihm weiß Aesop für den Schmeichler, der hier Quaint heißt, keine Fabel, sondern er entwickelt ihm die Verhältnisse, welche eintreten würden, wenn es keine Schmeichler gäbe: „Die Vornehmen würden sich des Prunkes und der Behaglichkeit schämen, ihren Geist mit Wissenschaft und ihr Herz mit Ehre, Wahrheit und Freundschaft erfüllen ... *tremble at nothing but the frowns of heaven, And be no more ashamed of him that made 'em.*" Ein weiterer Unterschied ist der, dass der unverbesserliche Quaint nicht ersucht wird fortzugehen, sondern bevor ihn Aesop entlässt, von einem Diener eine Tracht Prügel erhält.

Über die Scene mit Aminte ist nicht viel zu sagen. Eine ausschweifende Mutter beklagt sich über die Liederlichkeit ihrer Tochter. Die Fabel „*L'écrevisse et sa fille*" soll ihr die Augen öffnen.

Vierter Act: Wir treffen bei Boursault „*Albione, veuve d'un conseiller*", und „*M. Furet, huissier*" vor Esope.

Beide finden in unserem Stücke eine Entsprechung, doch kommt noch eine neue Figur hinzu, die des *Sir*

[Pol]ydorus Hogstye*. Albione ist eine Gestalt, die sich im [fra]nzösischen Theater nach Molière häufig findet, eine [W]itwe, die durch ihren übermäßigen Aufwand ihren Gemahl [in]s Grab gebracht hat. Diese will für ihre heiratsfähigen [T]öchter eine Ausstattung erbitten. Esope erzählt ihr die [F]abel „*La grenouille et le bœuf*“ und verweigert ihr die [B]itte, weil die Unterstützung nur für Töchter aus ehren[h]aften Familien bestimmt sei, welche ohne eigenes Verschulden verarmt seien. Auf das hin verlässt sie ihn mit den Worten, dass sie diesen dummen Menschen vergessen wolle.

Die Figur, welche auch auf dem englischen Theater zuhause ist, hat Vanbrugh um vieles verbessert. In dem bloßen Namen *Mrs. Forgewill* liegt schon, dass sie keinen Willen über dem ihrigen duldet, sich nur nach ihrem eigenen Kopfe richtet; so hatte sie den Haushalt ihres Mannes ganz verändert, ihre Wohnung und Kleidung musste von aller Welt bewundert werden. Sie bittet um Heiratsausstattungen für ihre Töchter, ihre Bitte darauf gründend, dass sie verhindern müsse, dass ihre armen Mädchen die Auszehrung bekämen, wie sie die Hälfte dieser jungen Geschöpfe in der Stadt hätten. Aesop gibt darauf eine wahrhaft treffliche Antwort, indem er sagt: „*Go your ways home, woman: and as your husband maintained you by his pen, maintain yourself by your needle; put your great girls to service, employment will keep 'em honest; much work and plain diet will cure the green sickness as well as a husband.*“

Trotz aller Worte ist aber ihr Wille unbeugsam, sie beschimpft Aesop mit den stärksten Ausdrücken, ja sie geht sogar so weit, dass sie auf ihn zueilt und ihn mit Schlägen bedroht, so dass er um Hilfe rufen muss.

Gleich darauf folgt die nur bei Vanbrugh vorkommende Scene.

Sir Polydorus Hogstye, ein Landedelmann, als Jäger gekleidet, kommt betrunken, gefolgt von vielen Treibern, Leibburschen und anderen, auf die Bühne. Lärmend und polternd tritt er auf, immer noch wie auf der Jagd schreiend und rufend, stellt sich als Gentleman von 3000 £ jährlich vor, lässt seinen Leibburschen sagen, wie viele Pferde, und seinen Verwalter, was für einen Landbesitz er habe.

Sein Anliegen besteht darin, weniger Steuern zahlen zu dürfen; immer kommt er in seiner Betrunkenheit auf die Worte zurück: *„I don't like these taxes."* Auf die Auseinandersetzungen Aesops geht er nicht ein; er spricht nur immer von seinen Verhältnissen, so sagt er z. B. von der Erziehung seiner Kinder: *„I breed my eldest son — a fool, my youngest breed themselves, and my daughters have no breeding at all."*

Zum Schlusse bewilligt Aesop scheinbar seine Bitte und verfasst eine Bittschrift; dieselbe ist aber so aufgesetzt, dass sie gerade das Gegentheil bewirken muss von dem, was sie erreichen soll, ohne dass davon Sir Polydorus eine Ahnung hat.

Die Scene mit M. Furet entspricht jener mit Mr. und Mrs. Fruitful. Der Gedanke ist überall derselbe, dass nämlich Aesop gebeten wird, ein Ehepaar zu unterstützen, weil sie so und soviele Kinder haben, die im Dienste des Vaterlandes stehen; es stellt sich heraus, dass sie Stellen einnehmen, in denen sie weder dem Volke noch dem Könige nützen.

Die Ausführung ist eine verschiedene. Dort tritt der Ehemann allein auf, um seine Bitte vorzubringen, und es wird ihm die Fabel *„Les colombes et le vautour"*, die ihn freilich nicht befriedigt, noch vernünftiger macht, erzählt. Hier treten Mann und Frau auf; letztere ist die Hauptsprecherin, während der Mann sich ducken muss. Sie sagt selbst von ihm: *„My husband 's an inkeeper, Sir; he bears the name, but I govern the house."* Eine zweite Änderung ist die, dass Aesop keine Fabel vorbringt, sondern sich zornig entfernt mit den Worten: *„I never was so angry in my life."* Sehr hübsch sind dann, nachdem Aesop fort ist, die gegenseitigen Beschuldigungen der beiden Bittsteller.

Der fünfte Act ist von Vanbrugh ganz der Haupthandlung gewidmet, während Boursault auch in diesem Acte zwei neue Bilder vor unsere Augen bringt: „Pierrot et Colinette" und „Deux Comédiens".

Vanbrugh hat zu diesem Stücke noch einen zweiten Theil hinzugefügt, in welchem er noch drei einzelne Scenen vorführt.

Die erste entspricht der eben erwähnten in Boursaults Stück, wo zwei Schauspieler mit Esope über Theaterverhältnisse, über Schauspieler und Bühnendichter sprechen; sie sagen z. B., dass hie und da ein Stück unter großartigem Lärm angekündigt werde, am Schlusse aber ein ganz unscheinbares Machwerk zum Vorschein komme, ähnlich wie in der Fabel „*La montagne qui accouche*".

Vanbrugh hat dieser Scene nichts anderes entnommen, als den Gedanken, Schauspieler auf die Bühne zu bringen; denn hier handelt es sich um eine ganz bestimmte Angelegenheit, die früher schon erwähnt werden musste, um die Trennung und spätere Wiedervereinigung einer Theatergesellschaft. Diese Trennung wird als ein Schiffbruch hingestellt, bei welchem sich nur die Officiere und der beste Theil der Mannschaft gerettet hätten; trotzdem das Takelwerk des kleinen Bootes, dass sie besteigen mussten, schlecht, und die Geldvorräthe gering waren, hätten sie doch die Fahrt fortgesetzt, dabei aber nie Glück gehabt. Auf dem Wrack seien nur der Capitän und einige der jüngeren Mannschaft zurückgeblieben; ersterer habe diesen versprochen, sie zu befördern, wenn sie die Schäden des Schiffes ausbessern könnten, und sodann die Fahrt wieder aufgenommen.

Die Schauspieler kommen ferner auf die Behandlung zu sprechen, die sie vor der Trennung unter dem Commando des Capitäns erleiden mussten; dabei bringen sie aber nur ganz unbedeutende Dinge vor. Aesop erzählt ihnen, um sie wieder versöhnlich zu stimmen, eine Fabel von der Meute eines Jägers, welche, unter einem strengen Regimente fest im Zaume gehalten, die schönste Ordnung hielt, während sie, als sie einen milderen Herrn bekam, denselben verließ, verlockt durch die leichte Regierung; nun sei es aber den Hunden viel schlechter ergangen als früher, ihre Beute sei zu gering gewesen, und sie seien oft in Streit miteinander gerathen, bis sie endlich eingesehen hätten, dass Sclaverei mit Behaglichkeit und Überfluss besser sei, als Arbeit und Fasten in der Freiheit. Diese Erzählung wirkt auf die Schauspieler, und schließlich sind alle bereit, sich wieder mit der anderen Gesellschaft zu vereinigen.

Die beiden anderen Scenen sind ganz frei erfunden. In der einen tritt ein Landedelmann auf, der in seiner Heimat die Stelle eines Senators einnimmt, in der anderen ein Stutzer nach der Art des Lord Foppington, ein „beau“.

Der Landedelmann ist ein ehrenhafter Charakter, der den berechtigten Klagen seiner Landsleute ein Ende machen will; er findet, dass die Staats- und Regierungsgeschäfte schlecht geführt werden, dass sehr viele Schiffe und wenig Handel, sehr viele Soldaten und wenig Kampf, sehr viele „Gazettes“ und wenig gute Nachrichten, eine große Menge Geistlicher und nicht eine Unze Religion im Lande sei, und er meint, dass, wenn er die höchste Stelle im Staate einnähme, und einige seiner Verwandten, die er mit Namen nennt, diesen und jenen Posten innehätten, es um das Land viel besser stünde. Aesop zeigt ihm, dass er Unmögliches verlangt, indem er scheinbar auf seine Vorschläge eingeht, ihn aber für den Fall, als er Staatssecretär würde, ersucht, seinen Amtsvorgänger dann zum Verwalter seines Landgutes zu machen. Damit ist der Senator besiegt; ebenso wenig wie der Staatssecretär Landbau treiben kann, ebenso wenig kann er, der Landmann, Staatsgeschäfte leiten.

Hier hat Vanbrugh sehr hübsche Äußerungen über das Schicksal großer Politiker und Staatsmänner niedergeschrieben, welche an dieser Stelle verzeichnet zu werden verdienten; da sie jedoch zu viel Raum wegnehmen würden, so sei nur darauf verwiesen *(Leigh Hunt 391)*.

Der Senator begnügt sich, durch die Belehrungen Aesops weiser geworden, seine reformatorischen Gedanken zuerst in seiner eigenen Familie in Anwendung zu bringen, in der es, wie er sagt, auch genug zu verbessern gibt.

Die nächste Scene ist, was Humor und Witz anbelangt, eine der gelungensten des ganzen Stückes, handelt es sich ja doch wieder um Vanbrughs Lieblingsfigur.

Wir erfahren aus dem äußerst lebhaften und prächtig durchgeführten Dialog des Stutzers mit Aesop den ganzen Lebenswandel des ersteren, und hören dann von seiner Absicht zu heiraten.

Aesop erzählt ihm von einem Affen, welcher zuerst zu einer Katze und dann zu einer Hündin freien gieng; die Katze zerkratzte ihm das Gesicht, die Hündin jagte

ihn davon. Der Stutzer bleibt aber darauf die Antwort nicht schuldig. Er erzählt auch eine Fabel, und zwar von einem Bande, einer Stutzperücke und einer Feder. Alle drei bewerben sich um die Gunst einer Dame, die beiden ersteren werden abgewiesen, und die Feder trägt den Sieg davon.

Unter dem Bande denkt er sich einen alten Moralprediger, vielleicht einen Geistlichen, unter der Stutzperücke einen strebsamen und fleißigen Staatsmann; was er sich unter der Feder denkt, ist wohl bekannt. Er schließt seine Fabel folgendermaßen: „*There's a tale for your tale, old dad, and so — serviteur.*"

b. Übersetzungen und Bearbeitungen Dancourt'scher Stücke.

Die Stücke, welche hier in Betracht kommen, sind die Lustspiele: „The False Friend" und „The Confederacy", und die Farce: „The Country House".

Dancourt, von dem die Quellen zu diesen Werken stammen, ist in den Literaturgeschichten ziemlich oberflächlich behandelt; in der Literatur selbst aber, in dem geistigen Leben seines Volkes, nimmt er einen viel hervorragenderen Platz ein, als ihm gewöhnlich zugeschrieben wird. In neuerer Zeit hat *Jules Lemaître*, in seiner vorhin erwähnten Schrift, auf ihn als einen der begabtesten und humorvollsten Bühnendichter in der Zeit nach Molière hingewiesen.

Florent Carton Dancourts Leben — geboren 1661, gestorben 1725 — umfasst ungefähr denselben Zeitraum wie das Vanbrughs. Für den geistlichen Stand bestimmt, wurde er im Jesuiten-Collegium zu Paris erzogen, wegen seiner Abneigung gegen diesen Beruf zu einem Advocaten gegeben; auch dort duldete es ihn nicht, und nachdem er zur Tochter des Komödianten „La Thorillière" Liebe gefasst hatte, floh er mit ihr aus der Stadt und nahm sie später zur Frau. Beide wenden sich dem Theater zu, und im Jahre 1685 treten sie auf der Bühne der „Comédie Française" zum erstenmale auf. Dancourt wird nicht allein ein berühmter Schauspieler, sondern auch ein hervorragender und fruchtbarer Lustspieldichter. Nicht weniger als 52 Theaterstücke hat er während der 33 Jahre, die er beim Theater zubrachte, geschrieben.[1])

[1]) *Grande Encyclopédie: Dancourt.*

Seine Bedeutung liegt hauptsächlich darin, dass er das damalige Leben in und um Paris mit einer Anschaulichkeit und Durchsichtigkeit, mit einer solchen Treue und Naturwahrheit zur Darstellung bringt, dass wir jene längst verschwundene Zeit vor unseren Augen erstehen sehen, jene Zeit der Galanterien und eines leichtsinnigen und ungebundenen Humors; wegen dieser klaren Schilderung der damaligen Verhältnisse in seinen Stücken hat Lemaître nicht mit Unrecht Schlüsse auf das wirkliche Leben dieser Zeit gezogen, die freilich nicht früher als feststehende Thatsachen gelten dürfen, als wir nicht andere Beweise für die Haltbarkeit derselben anführen können, welche aber doch in bedingter Weise ihre Berechtigung haben.

Aus der Betrachtung der Stücke Vanbrughs haben wir gesehen, dass dasselbe auch von ihnen gesagt werden kann; auch aus ihnen könnte man das damalige Leben in und um London schöpfen.

Vanbrugh hat aber noch zwei Eigenschaften mit Dancourt gemeinsam. Das ist seine Leichtigkeit in der Composition und ein heiterer, fröhlicher Zug, der durch alle Stücke hindurchgeht, hier wie dort — alles unterhält sich; die Unterhaltung und das Vergnügen ist jedem die Hauptsache, nicht viel bekümmert, ob es erlaubt oder unerlaubt ist. Ferner zeigt Vanbrugh wie Dancourt moralisierende Bestrebungen, und stellt sie auch wie dieser nicht in den Vordergrund, sondern nur nebenher will er die gröbsten und ärgsten Gebrechen der Zeit heilen; bessere Zustände sollen erst langsam und allmählich geschaffen werden.

1. The False Friend.

Die unmittelbare Quelle, auf welche wir zurückgehen, ist „La Trahison Punie“. Es handelt sich in diesem Stücke um eine Liebesheirat, welcher zwei Hindernisse in den Weg treten: nicht allein der Wille des Vaters, der seiner Tochter einen anderen Bräutigam als ihren erwählten aufzwingen will, sondern auch die niederträchtigen Absichten eines Roué, welcher bestrebt ist, die Braut vor ihrer Vermählung zu Falle zu bringen.

Der Inhalt ist kurz folgender: Léonor, die Tochter des reichen Don Felix, wird seit der frühesten Jugend von dem

tugendhaften und edlen Don Garcie geliebt, dessen Neigung sie erwidert. Da er aber nur über ein geringes Vermögen verfügt, stößt er auf den Widerstand ihres Vaters, welcher seine Zustimmung zur Heirat verweigert und als Bräutigam seines Kindes Don Juan, den ältesten Sohn reicher Eltern, bestimmt. Nolens volens sträubt sich die Tochter nicht dagegen. Der Tag der Trauung kommt. Don Juan trifft in Valencia, wo die Handlung spielt, ein, erhält aber plötzlich die Nachricht, dass sein Vater dem Tode nahe sei; er muss abreisen. Die Heirat wird verschoben, und Don Juan, der bemerkt hat, dass er einen Nebenbuhler habe, findet eine Überwachung seiner Braut während seiner Abwesenheit für geboten, weshalb er sie dem Schutze seines Freundes, Don André, anvertraut.

Die Gelegenheit der Abreise Don Juans wird aber von zwei Seiten ausgenützt. Einerseits vermittelt Jacinte,die Dienerin Leonorens, ein Rendezvous des eigentlichen Liebespaares, andererseits sucht Don André, der sich als falscher Freund entpuppt, in das Schlafgemach Leonorens einzudringen, um sie zu entehren. Im dunklen Vorzimmer treffen sich beide Eindringlinge, Don Garcie und Don André. Der erstere glaubt anfangs den Bräutigam seiner Geliebten vor sich zu haben; sobald er aber aus dessen Worten erkennt, dass es Don André ist, welchen er schon lange als Nebenbuhler gefürchtet hatte, stürzt er mit gezücktem Degen auf ihn los. Der Diener des treulosen und verworfenen Don André, Fabrice, der seinen Herrn bis hieher begleitet hatte, ruft um Hilfe. Während sich ein Wortwechsel entspinnt, in welchem Don Garcie behauptet, von der Schurkerei des anderen unterrichtet, hieher gekommen zu sein, und Don André sagt, dass er sich als Rächer für die Beleidigung seines Freundes hier befände, kommen Léonor und Jacinte mit Lichtern. Bald darauf eilt auch Don Juan, der eben im Begriffe war abzureisen, herbei; er schenkt der Vertheidigung seines vermeintlichen Freundes Glauben, dass er wirklich als Retter gekommen sei. Zuletzt erscheint noch Don Felix, der Vater Leonorens, welchem aber vorläufig das Vorgefallene verschwiegen wird. Erst am nächsten Tage theilt es ihm Don Juan mit, worauf ihn dieser aufmerksam macht, seinen Verdacht auch auf Don André zu lenken

und zu diesem Zwecke die Diener zu verhören. Zuerst wird Jacinte befragt; sie gesteht, dass Don Garcie ein Rendezvous verabredet habe, dass dieses aber durch seinen Nebenbuhler vereitelt wurde. Nun erkennt der von Don Felix zum Bräutigam bestimmte Don Juan, dass das Herz seiner Braut einem anderen gehört, und er verzichtet darauf, sie zu ehelichen.

Mittlerweile hat Don André an Don Garcie eine Herausforderung zum Duell geschickt; dieser Brief wird von des letzteren Schwester abgefangen und kommt in die Hände Don Juans. Er sieht daraus, dass sich sein Freund wie ein Liebender an seinem Nebenbuhler rächen will, und wird dadurch in seinem Verdachte bestärkt. Alsbald werden alle seine Zweifel durch das Geständnis Fabricens vollends beseitigt, und nun geht er an jenen Ort, wohin Don André seinen Gegner bestellt hat. Wider Erwarten thut er aber dem treulosen Freunde nichts zuleide, sondern, ihn zu sehr verachtend, wie er sagt, als einen Mann *sans honneur, sans foi,* hält er ihn eines Zweikampfes für unwürdig.

Damit ist aber die Sache noch nicht beendet. Der Schuft Don André gibt seine Absichten, Leonorens Gunst zu erlangen, noch nicht auf; er dingt Mörder, um beide Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen. Doch sein Zweck wird nicht erreicht; die gedungenen Mörder bringen aus Versehen ihn selbst ums Leben.

Jetzt erst endigt die Handlung in Harmonie. Der umgestimmte Vater gestattet seiner Tochter, Don Garcie die Hand zu reichen, und Don Juan ist zufrieden, wenn er von Léonor geachtet wird: „*Vous n'avez pu m'aimer, estimez-moi du moins.*"

Vanbrugh hat an dieser Handlung nicht unbedeutende Veränderungen vorgenommen. Was die Namen anbelangt, hat er Folgendes geändert: Don Garcie ist hier *Don Guzman,* Don Juan ist *Don Pedro,* Don André ist *Don John de Alvarada,* Fabrice ist *Lopez.*

Der Gang der Handlung ist von dem Punkte an, wo die Abreise Don Pedros *(Don Juans)* stattfinden soll, im wesentlichen ein anderer. Vor allem findet, trotz der günstigen Gelegenheit kein Rendezvous statt zwischen Leonora und Don Guzman; denn die Liebenden können sich hier

ohnedies zu jeder Zeit sprechen, brauchen daher keine Zusammenkunft verabreden. Da nämlich ihre Wohnungen aneinander grenzen, haben sie in der Mauer eine Öffnung gemacht, durch welche sie in mündlichen Verkehr treten können, so oft von irgend einer Seite ein bestimmtes Glockenzeichen gegeben wird.

Es ist nun sehr interessant zu sehen, wie Vanbrugh die Verwicklung herbeiführt: Don John ist hier der einzige, der Leonora bei der Dunkelheit der Nacht aufsucht; mit Hilfe seines Dieners gelangt er in ihr Haus und mittelst eines Dietrichs in ihr Schlafgemach selbst. Sein Verführungsversuch misslingt, und Leonora ruft um Hilfe. Don John will entfliehen, findet aber wegen der Finsternis keinen Ausgang.

Don Guzman, welcher, wie wir wissen, nebenan wohnt, eilt auf diese Hilferufe schleunigst herbei und stürzt in das Zimmer. Don John hat aber ebenso rasch eine Ausflucht bereit; er ruft mit starker Stimme, dass er nicht ruhen werde, bis er den Eindringling getödtet habe; und als er Schritte hört, gebietet er noch lauter, man solle Licht bringen und den Verräther nicht entschlüpfen lassen.

Don Pedro erscheint mit Licht. Nun weiß sich Don John außerordentlich geschickt zu vertheidigen, indem er sagt: „Du siehst hier mich und Don Guzman, deine Braut in der Mitte; es wird dir nicht schwer sein, zu errathen, was vorgefallen ist.“ Don Pedro, welcher seinem Freunde glaubt und vertraut, sieht wirklich in Don Guzman seinen Rivalen und seinen Feind. Dazu kommt, dass sich dieser thatsächlich nicht rechtfertigen kann; denn Leonora weiß nicht, wer zuerst im Zimmer war.

Don John ist aber damit, dass ihn sein Freund für unschuldig hält, nicht zufrieden; er will Don Guzman aus dem Leben schaffen und fordert ihn zum Duell, wie bei Dancourt, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Absicht, ihn auf jeden Fall zu tödten, betont wird. Lopez sagt z. B. (V), dass Don John ausgerüstet sei *„with a sword of a fathom and a half, a dagger for close engagement; and (if I don't mistake) a pocket pistol for extraordinary occasions“*.

Der Brief wird abgefangen, so wie dort. Don Guzman entkommt also dieser Gefahr; aber ein anderes Leid muss er erfahren. Er verliert die Gunst seiner Geliebten merk-

würdigerweise dadurch, dass er sich auf den Rath Jacintas, hinter der bekannten Stelle in der Mauer, vor Leonora und vor dem zufällig auftretenden Don Pedro als jenen Eindringling bekennt, worauf sie ihn von sich weist und sich von ihm lossagt. Nun sucht der arme Unschuldige die Einsamkeit auf und, traurig und verlassen in seinem Gemache sitzend, klagt er: „*Absence, the old remedy for love, must e'en be mine; to stay, and brave the danger were presumption. Farewell, Valencia, then! and farewell, Leonora!*"

Mittlerweile wird Don Pedro auf dieselbe Weise wie bei Dancourt von der Falschheit seines Freundes überzeugt und findet sich auch an dem für den Zweikampf verabredeten Platze ein. Diese Scene ist nun ein Meisterstück des Witzes und Scharfsinns unseres Dichters:

Don Pedro stürzt auf Don John mit gezogenem Schwerte los. Doch wie empfängt ihn dieser! Ganz kaltblütig und mit der unschuldigsten Miene fragt er ihn, was er wolle, und als er aufgeklärt ist, tadelt er Don Pedro, dass er ihn nicht besser kenne, dass er undankbar gegen ihn sei, der ihm so viel Freundschaft erwiesen habe. Don Pedro will Einwendungen machen, doch er lässt ihn nicht ausreden. Auf dessen Worte, er hätte von einem Diener erfahren . . . antwortet er, ihn unterbrechend: „Ja freilich! Ein Diener; das habe ich vermuthet. *Fie! Don Pedro, is't from a servant's mouth a friend condemns a friend?*" Nun erzählt er ihm, wie er angibt, den wahren Sachverhalt; es ist dies eine fein erdachte Lügengeschichte: „Er sei letzte Nacht, um seiner Verpflichtung gegen ihn nachzukommen, an den verschiedenen Zugängen zum Hause vorübergegangen und habe nicht weit vom rückwärtigen Thore Don Guzman und Jacinta, in eifriges Gespräch vertieft, angetroffen; er habe sich an sie herangeschlichen, und sich hinter eine Säule versteckt und sie belauscht. Da habe er nun gehört, wie Don Guzman sagte, er sei, da bis jetzt Thränen und Seufzer vergeblich gewesen, bereit, sich Leonoras Gunst durch stärkere Mittel zu verschaffen; dann habe ihm Jacinta nahegelegt, mit welcher Leichtigkeit er heute Nacht in ihr Zimmer kommen könne, sie werde ihm mittheilen, wann Leonora zu Bett gegangen sei, damit er sie besuche. Dieses Gespräch habe ihn tief erschüttert, und er habe sich vorgenommen,

diese Zusammenkunft auf jede mögliche Weise zu verhindern. Deshalb sei er in ihr Haus eingedrungen, habe die Thüre offen gefunden und alsbald Hilferufe vernommen. Erschreckt sei er in ihr Schlafgemach gestürzt und habe dort Don Guzman gefunden; nachdem er lange Zeit keinen Laut von sich gebracht hätte, habe er ihn doch endlich laut als Verräther bezeichnen können. Noch heute, fährt er fort, sei seine Erbitterung gegen ihn nicht geschwunden; denn er erwarte ihn hier zum Zweikampfe."

Don Pedro weiß aber, dass Don John seiner Braut nachstellte; er hatte es von Don Felix erfahren. Dies ahnend, gesteht der Lügner, dass er wirklich bis zu dem Augenblicke, als er von seiner Liebe zu ihr gehört, die schöne Leonora verehrt hätte; jetzt aber habe er diese Leidenschaft aus seinem blutenden Herzen verbannt.

Don Pedro ist durch diese Worte wieder mit seinem Freunde ausgesöhnt, er bittet ihn sogar um Verzeihung. Dieser aber gibt den Plan, Don Guzman aus dem Wege zu räumen, noch immer nicht auf, ja er beredet Don Pedro so lange, bis er sich entschließt, den unschuldigen Don Guzman meuchlings zu überfallen und zu tödten.

Sie treffen ihn allein in seinem Zimmer, wie er eben im Begriffe ist, von seinem Diener Licht herbeischaffen zu lassen, dem es aber in seiner Betrunkenheit nicht gelingt. Da nun Don Guzman häufig im Finstern aus- und eingeht und den Platz wechselt, so geschieht das Versehen, dass Don Pedros Schwert nicht ihn sondern Don John trifft, der sterbend seine Schuld bekennt.

Ein wesentlicher Unterschied des Vanbrughischen Stückes von seiner Vorlage liegt ferner noch im Schlusse. Dort findet sich das Paar, das sich von Anfang an in Liebe zugethan war, wieder, und der Vater segnet den Bund; hier willigt Leonora, ohne viel zu klagen, in die Heirat mit Don Pedro ein, während der treue Don Guzman leer ausgeht. Es scheint durchzuklingen, dass dies deshalb geschehe, weil er immer zu zurückhaltend war, und sich nicht, wie Don John, Zutritt zu seiner Geliebten verschaffen konnte; denn im Epilog sagt Jacinta:

„*We can't receive those terms you gently tender,*
But storm, and we can answer our surrender."

Wenn wir alle Veränderungen Vanbrughs überblicken, so müssen wir sagen, dass er die Verwicklungen bedeutend vermehrt hat, wobei er aber doch die vorhandenen beibehielt: denn in der Lügengeschichte Don Johns finden wir das erzählt, was dort auf der Bühne wirklich zur Darstellung gebracht wird. Die Durchführung der Intrigue ist sehr hübsch. So wird hier bei weitem künstlerischer als im französischen Stücke das Ende Don Johns herbeigeführt. Dort fällt er durch die von ihm selbst gedungenen Mörder, und sein Tod wird auf der Bühne nur erzählt; hier ist es der auf die gemeinste Weise hintergangene Freund, der aus Versehen, aber wie von einer göttlichen Macht geleitet, das Schwert nicht gegen einen Unschuldigen, sondern gegen den von der größten Schuld beladenen, falschen Freund stößt.

Charaktere:

Don John de Alvarada (Don André).

Don André ist ein Mädchenliebhaber der schlimmsten Sorte; ihm ist es nicht genug, die verschiedensten Vertreterinnen des schönen Geschlechtes zu verführen, sondern er hat es besonders auf diejenigen abgesehen, welche bereits einem anderen versprochen sind; denn gerade Hindernisse stacheln ihn an: *„Les difficultés me donnent de l'amour"* (I 8). Zur Vollführung seiner bösen Absichten ist ihm auch das schlechteste Mittel willkommen; er hintergeht seinen ihm treu ergebenen Freund und schiebt die auf ihm lastende Schuld auf einen andern. Außerdem ist er ein geschworner Feind der Ehe; Don Felix macht ihm den Vorschlag, seine Tochter zu heiraten, doch er weist in schroffer Weise dieses Anerbieten zurück, er räth ferner seinen Freunden von der Ehe ab.

Don John hat auch alle diese Eigenschaften, aber jede von ihnen in gesteigertem Maße. So sind die Mittel, welche er anwendet, um zu seinem Ziele zu kommen, noch schlechter und raffinierter als dort; Don André führt einen Dietrich mit sich, um im gegebenen Falle die Thüre zu seiner Léonor gewaltsam zu öffnen, hier tritt dieser Fall wirklich ein, er sperrt die Thüre thatsächlich auf und dringt

in ihr Schlafgemach ein. Dort wälzt er seine Schuld immer auf einen anderen, bis er es zuletzt nicht mehr im Stande ist und zu dem Mittel des gedungenen Mordes greift; hier dagegen ist seine Schlechtigkeit bis auf die Spitze getrieben; er weiß sich seinem Freunde immer und immer wieder bis zum letzten Augenblicke als unschuldig hinzustellen; denn erst im Sterben liegend, gesteht er seine That.

Hier wie dort ist er ein Feind der Ehe, aber solche Worte findet Dancourt nicht dafür wie Vanbrugh; so, wenn er in dem Gespräch mit Don Felix seinem Unwillen darüber Ausdruck verleiht, dass ihm dieser den Antrag machte, seine Tochter zur Frau zu nehmen, und, da der Vater des Mädchens begreiflicherweise über dieses Benehmen erstaunt ist, er sich äußert: „*Astonished! why ha'n't you talked to me of marriage? . . . you have used me very ill, to come into my house, and to seduce me.*“

Was bei Dancourt nur angedeutet ist, ist hier sehr schön ausgeführt, nämlich der Gedanke, die Schurkerei dieses Mannes als Ergebnis seiner Philosophie hinzustellen. Dort erkennen wir nur sehr leise, dass sein Lebensprincip das „*Amusement*“ ist: „*Rien me plaît, tout m'amuse.*“

Bei Vanbrugh ist dies viel deutlicher ausgebildet. Als Beispiel seiner philosophischen Betrachtungen mögen jene Worte angeführt werden, die er vor dem Eindringen in Leonoras Schlafgemach äußert: „*Leonora's charms turn vice to virtue, treason into truth; nature who has made her the supreme object of our desire, must needs have designed her the regulator of our morals. What ever points at her, is pointed right. We are all her due, mankind 's the dower, which heaven has settled on her; and he 's the villain that would rob her of her tribute. I, therefore, as in duty bound, will in, and pay her mine.*“ Es ist geradezu verblüffend, dass ein Mensch auf eine solche Sophistik kommen kann, die zu dem Resultate führt, dass derjenige ein Schurke ist, der eine Schurkerei nicht verübt.

Gleichwohl muss man gerade hierin den Geist des Dichters bewundern, der so etwas erdenken konnte.

Noch etwas bleibt zu erwähnen, nämlich das Benehmen und ganze Auftreten Don Johns, das sehr lebhaft an dasjenige des Lord Foppington erinnert (nebenbei sei erwähnt,

dass diese Rolle auch von Cibber gespielt wurde), nämlich die Kaltblütigkeit und Unverfrorenheit bei jeder Gelegenheit, die wegwerfende Behandlung und die Verachtung gegenüber einem jüngeren Bruder, der wenig bemittelt ist, wie hier gegenüber dem armen Don Guzman (vgl. die Scene mit Guzman im ersten Acte).

Lopez (Fabrice).

Fabrice ist die typische Dienerfigur des französischen Theaters dieser Zeit mit ihrer frechen und freien Sprache ihrem Herrn gegenüber, jener Horcher, der alle Geheimnisse seiner Herrschaft weiß, dabei aber äußerst verschwiegen ist; nur durch Drohungen oder Geschenke kann er zu Aussagen gebracht werden.

Lopez hat nicht allein diese Eigenschaften, sondern ist in allem das getreue Spiegelbild seines Herrn, er hat dieselben Gesinnungen wie dieser und ahmt sogar dessen Handlungen nach. So wird auch er, nur durch Hindernisse zur Liebe gereizt. Aber hören wir, in welch schamloser und frecher Weise er dies äußert!

„Difficulties are the carambole of love, I never valued an easy conquest in my life. To rouse my fire, the lady must cry out (as softly as ever she can): ‚Have a care, my dear, my mother has seen us; my brothers suspect me; my husband may surprise us: oh! dear heart, have a care, pray!‘ Then I play the devil; but when I come to a fair-one, where I may hang up my cloak upon a peg, get into my gown and slippers . . .“ Don John: „Impudent rogue!“ (Aside.) Lopez: „See her stretched upon the couch in great security, with: ‚My dear, come, kiss me, we have nothing to fear; I droop, I yawn, I sleep.‘“ (I 1.)

Ganz parodistisch ist die Scene, wo sich Lopez ein Messer ins Herz stoßen will, da er von Jacinta nicht erhört wird; *„Deaf, my fair tyrant“*, sagt er, *„deaf to my woes, Nay, then, barbarian, in it goes“*.

Don Pedro (Don Juan).

Don Pedro ist vor allem in unserem Stücke eine viel wichtigere Figur als die entsprechende, Don Juan, im französischen; dort tritt er in die Handlung gar nicht bedeutend ein; denn, sobald er erkennt, dass seine

ihm bestimmte Braut einem anderen zugethan ist, zieht er sich zurück und, nachdem er von der Falschheit seines Freundes erfahren, gibt er jede Verbindung mit ihm auf. Er ist dort ein kluger, einsichtsvoller, braver Mensch, aber ohne Energie, ohne Leben. Ganz anders Don Pedro. Er ist, was seine psychologische Entwicklung anbelangt, die interessanteste Figur des Stückes. Voll der zärtlichsten Zuneigung zu seinem Freunde, voll der glühendsten Liebe zu seiner Braut, verräth er auch eine echt kindliche Liebe zu seinem Vater. Alle diese drei Gefühle kommen während des Stückes in Conflict mit äußeren Ereignissen: Er wird wegen der zweifelhaften Treue seines Freundes fortwährend von den schrecklichsten Qualen gepeinigt, und sein liebendes Herz von Eifersucht gemartert, dazu hat er noch den Schmerz über den Verlust seines Vaters zu ertragen. Er leidet qualvolle seelische Schmerzen, die erst durch das Geständnis des sterbenden Don John geheilt werden. Besonders schön ist gezeichnet, wie er von den Zweifeln immer verfolgt wird und erst im letzten Augenblick zur Ruhe kommt, als die Ursache seiner Leiden todt zu seinen Füßen liegt. Er kann Leonora bei seiner großen Liebe zu ihr unmöglich verlassen. Diese Figur spielt also hier eine Hauptrolle, während sie dort eine Nebenrolle einnimmt.

Don Guzman (Don Garcie).

Don Garcie ist der jugendliche, aufrichtige und treue Liebhaber im französischen Lustspiel, welcher, fast möchte man sagen, ein Patent auf die Hand seiner Geliebten hat, vor dem schließlich alle Hindernisse weichen müssen. Vanbrugh hat diese Figur mit einem gewissen Spotte behandelt; er stellt seinen Don Guzman ebenfalls als den bevorzugten Geliebten Leonoras hin, aber als zu unbeholfen und unselbständig. Er geht auf die Rathschläge Jacintas ein, sich als den Schuldigen hinzustellen, um dadurch bei ihr noch mehr in Gunst zu kommen; er erreicht aber gerade das Gegentheil davon, indem er nicht allein Vorwürfe hören muss, sondern auch ihre Zuneigung verliert, trotzdem er nachträglich wieder seine Unschuld betheuert. Resigniert wendet er sich daher von seinem bisherigen Lebenswandel ab; er sieht, dass er von den Weibern

nur gequält werde, und entschließt sich, die Fesseln der Liebe zu zerreißen und edleren Vergnügungen, wie er sagt, nachzugehen.

Leonora (Léonor).

Leonora ist vor allem ganz verschieden von Léonor in der Auffassung ihrer Pflichten gegenüber ihrem Vater; sie sagt, der Himmel verbiete ihr die Liebe zu Don Guzman, sie müsse jetzt ihr Glück in ihrem Gatten suchen, sie kommt auch dem Wunsche ihres Vaters nach. Wie Léonor, ist sie ein junges gefühlvolles Mädchen, welches sich dem Geliebten innig und aufrichtig hingibt, aber so weit geht ihre Liebe nicht, dass sie mit diesem eine nächtliche Zusammenkunft in ihrem Zimmer verabreden lässt, sondern Vanhrughs Leonora ist streng tugendhaft gezeichnet; sie gestattet nichts, was über das Erlaubte hinausgeht. Daher weist sie auch Don Guzmann zurück, als er, durch Jacinta verleitet, erklärt, er sei der Eindringling der vergangenen Nacht gewesen.

Jacinta (Jacinte). Die Dienerin Leonorens. Bekanntlich spielen im französischen Lustspiel die Dienerinnen fast dieselbe Rolle wie die Diener; es gilt daher dasselbe wie von Fabrice.

Im englischen Stücke finden wir aber wieder, wie bei Lopez, einen neuen Zug, indem Jacinta in parodistischer Weise als Gegenstück zu Leonora gezeichnet wird. Diese ist die Tugendhaftigkeit selbst, jene ist die personificierte Unverschämtheit und Frechheit; diese ist wirklich nur demjenigen zugethan, der vollkommen unbescholten ist, jene ist nicht wählerisch, wenn sie auch Lopez gegenüber Zartgefühl und Sprödigkeit heuchelt. Die Scene, wo dies geschieht (II 3) ist deutlich eine Parodie. Jacinta weist Lopez mit den schärfsten Worten wegen seiner Liebesanträge zurecht und sagt am Schlusse, gegen die Damen im Zuschauerraume gewendet: *„Thus, ladies, 'tis perhaps sometimes with you; With scorn you flye the thing, which you pursue.“*

Über Don Felix lässt sich weiter nichts sagen, als dass bei Vanbrugh nicht gar so sehr die Härte und Strenge desselben hervorgekehrt wird.

Eine ganz unbedeutende Rolle ist die der Isabella, der Schwester Don Guzmans; sie ist die Freundin Leonorens,

und merkwürdigerweise in Don John (Don André) verliebt. Ihre Berechtigung im Stücke liegt nur darin, dass sie den bekannten Forderungsbrief abfängt und Don Pedro (Don Juan) übergibt.

Die Vorlage zu diesem Stücke Vanbrughs ist jedenfalls, wie schon die Namen der auftretenden Personen erkennen lassen, eine mehr oder weniger freie Bearbeitung eines spanischen Lustspiels; auch der Stoff und die verwickelte Handlung weisen nach Spanien. Es ist demnach kein selbständiges Product Dancourts, und wir dürften aus demselben keine Schlüsse auf dessen Eigenthümlichkeiten als Dichter ziehen. Dancourt erscheint uns daher auch hier nicht so, wie er früher charakterisiert wurde, wohl aber in dem nächsten Stücke.

2. The Confederacy.

Diesem Lustspiele liegt: „*Les Bourgeoises à la Mode*“ zugrunde, ein echt Dancourt'sches Product. Wie nahe verwandt Dancourt und Vanbrugh in ihrem dichterischen Schaffen sind, zeigt der Umstand, dass sich Leigh Hunt verleiten ließ, jede weitere Nachforschung über die Frage nach der Originalität des Stückes zu unterlassen, und es als Vanbrughs alleiniges Eigenthum hinstellte, gewiss in der festen Überzeugung, nur ein Vanbrugh könne dieses Lustspiel erdacht und ausgeführt haben. Und doch hat unser Dichter genau nach der erwähnten Vorlage gearbeitet; in stofflicher Beziehung sind gar keine, in technischer nur höchst geringe Veränderungen zu beobachten.

Wir müssen daher unser Hauptaugenmerk auf das französische Stück richten, und am Schluss wollen wir einige Bemerkungen über die Bearbeitung, oder besser gesagt Übersetzung, anfügen.

Wiederum treten uns zwei Handlungen entgegen, die hier in geschickter Weise miteinander verknüpft sind. Die eine Handlung führt uns zwei verheiratete Bürgerinnen vor, Angelique und Araminte, die mittelst eines verabredeten Kniffes ihren habsüchtigen und mürrischen Ehemännern Geld herauslocken, das diese freiwillig nicht hergeben wollen;

die andere Handlung dreht sich um einen leichtfertigen Burschen der niederen Stände, Janot, welcher sich in die feinen Kreise einschleicht und die Tochter eines angesehenen Bürgerhauses zu entführen sucht.

Erste Handlung: Angelique ist die Gattin Simons, eines „Notaire“; Araminte die Gattin Griffards eines „Commissaire“. Die Männer sind Wucherer und Geizhälse, die Frauen Lebedamen, die einen Aufwand führen, welcher weit über ihren Stand hinausreicht. Araminte theilt ihrer Freundin Angelique mit, dass sie von Simon geliebt werde; doch diese ist darüber nicht ungehalten, sondern freut sich sogar, dass sie jetzt einen geeigneten Vorwand habe, sich noch mehr Übergriffe zu erlauben.

Bisher hat sie eifrig dem Spiele gehuldigt; aber sie musste zu diesem Vergnügen in fremde Gesellschaften gehen. Von nun an will sie auf den Rath ihres Hausfreundes — es ist dies Janot, der als „Le Chevalier“ auftritt — ihren eigenen Spieltisch errichten. Dazu braucht sie viel Geld. Alles, was sie von ihrem Manne bekommen konnte, ist bereits verspielt, nur mehr ein Diamantring ist ihr übrig geblieben, den dieser für verloren hält. Diesen will sie nun verkaufen; ihre Dienerin, Lisette, hält sie jedoch davon ab; denn Simon habe alle Juweliere der Stadt von dem Verluste des Ringes in Kenntnis gesetzt und sie beauftragt, falls er zufällig in ihre Hände käme, ihm davon unverzüglich Mittheilung zu machen.

Inzwischen kommt Mme Amelin, eine Modistin, um sich ihre Rechnung begleichen zu lassen. Sie bekommt kein Geld, aber sie wird ausersehen, den Ring gegen eine passende Summe als Pfand anzunehmen. Sie geht darauf ein, und so ist Angelique aus der Verlegenheit gebracht. Bald darauf kommt Araminte und klagt, dass sie es neben ihrem Gatten Griffard nicht aushalten könne; er sei immer schlechter Laune und zanke beständig mit ihr. Angelique und Araminte entschließen sich, eine Spazierfahrt zu machen, bei welcher erstere von dem soeben empfangenen Gelde Einkäufe besorgen will.

Kaum sind die beiden draußen, und Lisette allein im Zimmer, schleicht der alte „Commissaire“ Griffard herein und, hocherfreut die Dienerin allein zu treffen, bittet er

sie um eine kleine Unterredung. Er offenbart ihr dann das Geheimnis seiner Liebe zu Angelique und ersucht Lisette um ihre Unterstützung.

Sobald nun die beiden Damen von ihrer Fahrt zurückgekehrt sind, hat Lisette nichts Eiligeres zu thun, als ihnen diese Neuigkeit zu hinterbringen. Ganz entzückt darüber fallen sie sich um den Hals und preisen die günstige Gelegenheit, dass sie sich endlich an ihren Gatten rächen könnten. Da zufällig auch Frontin anwesend ist, welcher die Stelle eines „Postillon d'amour" zwischen Araminte und Simon versieht, so wird gleich der gegen die Gatten gerichtete Anschlag festgesetzt und bestimmt; Lisette muss von Griffard, Frontin von Simon auf Kosten ihrer heftigen Liebe Geld zu erpressen suchen, soviel sie nur können.

Lisette hat sich ihrer Aufgabe ausgezeichnet entledigt und einen namhaften Betrag für Araminte eingeheimst.

Angelique nützt die Liebe ihres Mannes zu ihrer Freundin auch noch weiter aus; sie verlangt jetzt seine Zustimmung, im eigenen Hause eine Spielgesellschaft empfangen zu dürfen. Er verweigert ihr diese Bitte nicht, hat er ja doch selbst das Gute dabei, seine geliebte Araminte häufig in seiner Wohnung zu sehen.

Nun kommt Frontin an die Reihe; er entlockt Simon einen noch größeren Betrag, als Lisette von Griffard erhalten hatte, und gibt ihn Araminte, welche ihrerseits das Geld Lisetten anvertraut mit dem Auftrage, es ihrer Herrin zu überbringen. Es ist eine auf 1000 écus lautende Note. Mme Amelin wird gerufen, die Umwechslung derselben zu besorgen. Inzwischen kommt Goldarbeiter Josse mit dem Diamantring zu Simon; dieser war nämlich von Janot seiner Mutter, Mme Amelin, gestohlen worden, und Frontin, der sich als dessen Diener geberdet, hatte ihn verkauft.

Simon erkennt in dem Ring sein Eigenthum, und Frontin, welcher eben ankommt, wird von Josse als der Überbringer desselben genannt und für den Dieb gehalten. Dieser leugnet mit gutem Grunde und sagt, dass der Ring Janot gehöre; auch Angelique will ihn nicht als den ihrigen anerkennen, weil dadurch ihr Fehltritt offenbar würde.

Endlich kommt Mme Amelin, welche die ganze Sache aufdeckt und erklärt, sie habe den Ring als Pfand von

Lisette genommen, da Angelique Geld benöthigt habe. Letztere steht nun als Sünderin da, aber sie vertheidigt sich, indem sie die Schuld auf ihren Gatten wälzt mit den Worten: „Hättest du diese 1000 écus, mit welchen du Araminte ein Geschenk machtest, mir gegeben, so wäre ich nicht gezwungen gewesen, so etwas zu thun." M. Griffard, der auch dazugekommen ist, hört mit Erstaunen, dass seine Frau ein Geschenk angenommen habe und macht ihr Vorwürfe, worauf Araminte entgegnet, dass sie dies nur gethan, um ihn für die 200 Louis zu entschädigen, die er Angelique geschickt habe. Beide Ehegatten sind somit beschämt. Simon hat noch obendrein die Schuld seiner Gattin an Mme Amelin zu bezahlen. Wüthend über ihre hinterlistigen Ehefrauen, verlassen beide die Bühne.

Zweite Handlung: Janot, der Sohn Mme Amelins, gibt sich als Cavalier aus und hat Frontin beredet, ihm als Diener überallhin zu folgen. Keine Thüre ist ihm verschlossen, in die elegantesten Kreise hat er Zutritt. Das Geld zu diesem Leben verschafft er sich theils von seiner Mutter auf redliche und unredliche Weise, theils durch betrügerisches Spiel. Eben hat er einen jungen Mann um 2000 écus gebracht, und er fürchtet sich von nun an, viel auf der Straße zu verkehren. Er bleibt daher im Hause Simons; dort ist er nicht nur der Hausfreund Angeliques, sondern bewirbt sich auch um die Gunst ihrer Tochter Mariane. Letzteres gelingt ihm prächtig; sie beantwortet nicht allein seinen Brief, sondern sehnt sich sogar nach einer persönlichen Zusammenkunft mit ihm. Lisette verschafft ihr diese Freude. Mariane verspricht bei dem Rendezvous, dass sie seine Frau werden wolle; aber Janot kommt in eine unangenehme Lage dadurch, dass Lisette dieses Geheimnis Angelique mittheilt, welche sich anschickt, die Einwilligung ihres Gatten zu einer Eheschließung zwischen beiden einzuholen. Dadurch würden aber seine wirklichen Familienverhältnisse offenbar, und er wäre verloren. Dieser Calamität weiß er sich zu entziehen, indem er Lisette aufträgt, ein wachsames Auge zu haben, dass sich Mariane nie aus der Gesellschaft ihrer Eltern entferne, damit dieselben verhindert seien, von ihrer Verheiratung zu sprechen. Inzwischen soll eine geheime Vollziehung der Trauung

eiligst betrieben werden. Doch dazu fehlt ihm das nöthige Geld. Frontin verkauft daher den Diamantring, welchen Janot seiner Mutter gestohlen hatte. Was folgt, wissen wir bereits. Mme Amelin bringt am Schlusse die Aufklärung in die Angelegenheit mit dem Ringe. Ihr Sohn, der gerade in dem Augenblicke auftritt, als die ganze Gesellschaft versammelt ist, wird von ihr vor aller Augen entlarvt und gescholten, dass er ihr eine so große Schande gemacht habe. Der entlarvte Janot weiß nicht, was er sagen und welche Miene er machen soll. Aber seine Mutter, die ihn gleichwohl über alle Maßen liebt, richtet ihn nicht zugrunde, sondern macht ihn wirklich zu dem, wofür er sich bis jetzt nur ausgegeben hatte, indem sie ihm 20.000 écus gibt. Nun kann Frontin offen vor aller Welt Mariane als Frau heimführen.

Wie aus der Erzählung der beiden Handlungen hervorgeht, sind sie in sehr geschickter Weise miteinander verbunden.

Charaktere.

Um das Stück in seinen Einzelnheiten genauer zu untersuchen, erübrigt uns noch, auf die Hauptpersonen desselben näher einzugehen.

Simon und Griffard sind nicht um ein Haar voneinander verschieden. Beide sind „Bourgeois“ dieser Zeit vom Scheitel bis zur Sohle; als solche sind sie zuhause ihren Frauen gegenüber mürrisch und verdrießlich, bei anderen Damen aber freundlich und schmeichlerisch; ihre eigenen Frauen lieben sie nicht, andere dafür umsomehr.

Ferner sind sie Geldmänner; sie suchen mit allen möglichen, erlaubten und unerlaubten Mitteln in den Besitz von Reichthümern zu kommen, wissen aber das Erworbene nicht in richtiger Weise anzuwenden; sie scharren ungeheure Summen zusammen und sind dabei geizig bis aufs äußerste, freilich nicht immer; verliebt, können sie sogar verschwenderisch sein. Durch ihre eigenen Thorheiten und durch den Leichtsinn ihrer Frauen büßen sie allmählich wieder ihr Vermögen ein.

Angelique und Araminte sind das entsprechende Gegenstück zu ihren Männern. Während diese zusammen-

scharren, werfen sie das Geld zum Fenster hinaus. Wenn diese ihnen gegenüber launenhaft und brummig sind, so gehen sie ihnen von vornherein aus dem Weg und verbringen ihre Zeit in fremden Gesellschaften, heiter und fröhlich, unbekümmert, ob sie sich tage- oder wochenlang nicht sehen werden; treffen sie sich aber einmal zufällig, so wird gestritten, wobei sie die Oberhand behalten. Wenn die Männer sich andere Liebschaften suchen, so sind sie darüber nicht ungehalten; denn sie kennen keine Eifersucht und stellen sie hin als *„une passion bourgeoise, qu'on ne connaît presque plus chez les personnes de qualité"*; sie halten sich nämlich nicht für Bürgerinnen, sondern für etwas Höheres: für Fürstinnen und Gräfinnen.

Angelique ist aber speciell noch gezeichnet als leidenschaftliche Spielerin, und noch eine andere Eigenschaft tritt deutlich hervor, ihre fortwährende Sucht nach Zerstreuung; nichts interessiert und fesselt sie lange, Alleinsein ist ihr die größte Qual. *„La fatiguante chose que le moindre moment d'inquiétude"*, sagt sie selbst.

Lisette ist die Dienerin der Angelique, voll Geist und Routine. Sie leitet alles, sie versteht alles. Wir treffen sie immer auf der Bühne, die sie nur verlässt, wenn sie einen wichtigen Auftrag zu vollführen hat; aber gleich ist sie wieder da und leitet die Intriguen weiter: Sie wird auserlesen, den Diamantring zu verpfänden, lockt in pfiffiger Weise Griffard das Geld aus der Tasche, verschafft dem „Chevalier" ein Rendezvous, und sie fungiert auch als Schiedsrichterin bei dem Zwiste zwischen Angelique und Simon, und zwar zu Gunsten der ersteren, welche sie als die gefälligste und beste Frau hinstellt, wenn man sie nur zu behandeln wisse; kurz, sie besorgt alles.

Frontin, eine typische Dienerfigur des Dancourt'schen Theaters, ist, wie der Dichter ihn selbst sagen lässt: *„valet de chambre de l'un, laquais de l'autre, grison de celle-ci, espion de celle-là"*.

In der Nebenhandlung aber tritt er uns noch von einer anderen Seite entgegen. Dort spielt er die Rolle eines freiwilligen Dieners bloß aus Freundschaft seinem Schulfreunde Janot zuliebe. Er ist also ein Spitzbube so gut wie dieser; beide gehören untrennbar zusammen; Janot ist der geistige

Anstifter und Leiter, Frontin das untergeordnete willfährige Werkzeug, das die Anordnungen seines Freundes vollführt. Er beansprucht freilich keine Entlohnung, aber, wenn diesem das Glück günstig ist, so will er an demselben theilhaben; daher fordert er ihn, als er ihn einem großen Erfolge nahe sieht, energisch auf, sich in diesem Augenblicke seiner anzunehmen und ihn nicht jetzt von sich zu weisen. Jene Scene (IV 12) ist ganz prächtig, wie ihn Janot immer zum Schweigen bringen will, da er einen unpassenden Ort für diese Forderungen wähle, wenn er im Hause Simons, wo sie belauscht werden könnten, dieselben vorbringe, wie er ihn auf eine spätere Zeit zu vertrösten sucht, und Frontin, immer lauter sprechend, bei seinen Forderungen beharrt und sich durch keine Einwände von denselben abbringen lässt, bis er sowohl Geld als auch den Diamantring zugesprochen erhält.

Mariane ist eine Figur, wie man sie bei Dancourt häufig findet, die wir auch bei Vanbrugh schon getroffen haben, ein junges Mädchen, anscheinend unwissend und unschuldig, in Wirklichkeit aber keines von beiden. Wenn sie auftritt, hat sie die unschuldigste Miene der Welt, wenn sie aber spricht, so erscheint sie keineswegs so naiv, wie man vermuthete, sondern ihre Reden sind geradezu schlüpfrig und frivol. Lemaître sagt mit Recht: „*L'air d'ignorance de la fillette souligne le scabreux de ses propos*“. Diese Eigenschaften hat sie auch hier trotz oder wegen der starken Überwachung und Abgeschlossenheit, welche ihr ihr Vater vorschreibt; wie viel sie aber auf seine Reden hält, geht aus den bezeichnenden Worten hervor: „*Il me semble que je n'ai entendu que du bruit*“ (I 7), als sie von ihm zurechtgewiesen wird.

Die interessanteste Gestalt ist unstreitig Janot.

Lemaître sagt von ihm, dass er in die sehr zahlreich vertretene Kategorie derjenigen gehöre, *qui sont aimés par les femmes et pour eux-mêmes*. Das ist aber, glaube ich, nicht die Hauptsache, sondern er kommt vielmehr in Betracht als ein durch und durch leichtsinniger Mensch, der blindlings in den Tag hineinlebt, den Kopf nur voll von allerlei losen Streichen und Schwindeleien hat, mit denen er die Leute zum besten hält, ja sogar betrügt. Außerdem

ist er noch ein Muttersöhnchen, Mme Amelins verzogener Liebling. Wenn er auch ein Lump ist, so hat sie ihn doch gern, ja sie ist stolz auf ihn, dass er eine so hübsche Rolle in der vornehmen Welt spiele; nur das eine schmerzt sie, dass er sie immer als seine Amme ausgibt. So oft sie mit oder von ihrem Janot spricht, kommt sie immer wieder auf das zurück: Wie sie Angelique die Rechnung bringt, erzählt sie von ihrem großen Sohne, der ihr so viel Verdruss bereite, immer mit schönen Damen verkehre und mit angesehenen Herren spiele — aber überall die Lüge verbreite, dass sie seine Amme sei (I 8); oder, wenn gleich darauf Janot selbst mit ihr allein zufällig zusammentrifft, da ist wieder ihr erstes, ihn zu bitten, sie doch nicht immer zu verleugnen. Man sieht, ihr ganzes Streben ist darauf gerichtet, dass ihr Janot, der ihr so sehr ins Herz gewachsen ist, sie endlich als seine Mutter anerkenne; aber erzwingen will sie es nicht; denn dadurch würde ihr Söhnchen gekränkt und müsste ihr zürnen. Das will sie nicht. Sie wartet lieber die Gelegenheit ab, bis sie viel erarbeitet und erspart hat, dass sie, ohne ihm Schande zu machen, zu ihm sagen kann: „Du, Janot! Ich bin deine Mutter; aber zürne mir nicht; hier hast du 20.000 écus, du brauchst dich nicht mehr als reich auszugeben, du bist es.“

Janot hat damit natürlich zu leugnen aufgehört, und seine Mutter hat die Freude erfahren, ihren Sohn gleichsam von neuem zu besitzen. Lemaître, der über diese Scene auf den Seiten 172—174 seines bereits erwähnten Buches handelt, sagt am Schluss: *„Si je ne me trompe, voilà des scènes où il y a plus que de l'esprit, plus que de l'observation extérieure; et je doute que personne eût rien écrit d'aussi vrai depuis Molière.“* „Es ist hier die Mutterliebe in realistischester Weise gezeichnet; diese Immoralität des mütterlichen Gefühles, diese Mischung von Kummer und Stolz, diese Eigenliebe verwundet und befriedigt zu gleicher Zeit.“ Lemaître bemerkt noch weiter. „Nicht allein hier zeigt sich eine so laxe Auffassung der Moral, sondern überhaupt in allen Stücken Dancourts. Es zieht sich durch sie eine leichte oder zu leichte Philosophie, eine Nachsicht gegen die menschlichen Schwächen, ein ‚Nachgeben den Gesetzen der Natur‘ gegenüber. Dieses Schlagwort, welches so oft in der

Prosa und Poesie des 18. Jahrhunderts wiederkehrt, trifft man hier in einem epicuräisch-banalen Sinn. Das Theater Dancourts zeigt eine unmäßig große moralische Toleranz."

Was das englische Stück „The Confederacy" anbelangt, so finden sich zunächst wieder Verschiedenheiten in den Personennamen: Die zwei Geldmänner sind Gripe *(Simon)* und Moneytrap *(Griffard)*, beide „scriveners"; Lisette heißt hier Flippanta. Janot ist hier Dick Amlet, der als Colonel Shapely auftritt, sein Diener Brass und seine Mutter Mrs. Amlet. Die verschwenderischen Ehegatten sind Clarissa und Araminta. Die Tochter Clarissas ist Corinna.

Vanbrugh hat einige Scenen hinzugefügt, die allerdings zum Verständnis des Stückes nicht nothwendig sind, noch weniger eine Änderung der Handlung bedeuten, aber dazu beitragen, die Ereignisse derselben noch deutlicher hervortreten zu lassen. So wird in der ersten Handlung ein Einschub gemacht, in welchem uns der Erfolg des Kunstgriffes von Clarissa und Araminta vor Augen geführt wird; es ist der Beginn der zweiten Scene des fünften Actes bis zu der Stelle, wo es heißt „Enter Jessamin". (Jessamin ist eine untergeordnete Dienerin, welche im französischen Stücke Jasmin heißt.)

Wir sehen vor unseren Augen, was dort nur erzählt wird: Die sonst mürrischen Gatten sitzen einmal ganz friedlich neben ihren Frauen, freilich nur deswegen, weil die Gattin des andern zugegen ist; sie sind überaus glücklich und in prächtiger Laune. Clarissa kann nun von Gripe haben, was sie will, auch Araminta von Moneytrap; aber nur, weil Gripe die wohlthuende Gegenwart Aramintas, und Moneytrap die Clarissas fühlt. Dabei machen sich in abseits gesprochenen Bemerkungen die triumphierenden Gattinnen über sie lustig. Diese Scene ist ausgezeichnet durchgeführt.

Die verhältnismäßig bedeutendste Erweiterung hat unser Dichter in der Darstellung des Verhältnisses von Mrs. Amlet zu ihrem Sohne Dick gemacht, ein Zeichen, dass auch Vanbrugh davon mächtig angezogen wurde.

Er hat nämlich zwei Scenen eingeschoben, die erste Scene des ersten und des dritten Actes. In ersterer finden

wir Mrs. Amlet im Gespräch mit ihrer Nachbarin Mrs. Cloggit; sie reden über die schlechten Zeiten, dass man sich nichts ersparen könne, weil niemand die Schulden zahle; schließlich kommt Dicks Mutter auf ihren Sohn zu sprechen; sie erzählt, wie sie sich über sein Treiben abhärmen müsse, dass sie ihn fast nie zuhause sähe, und er sie nur, wenn er Geld brauche, aufsuche; so sei er vor drei Wochen bei ihr gewesen, hätte sich aber gegen sie, weil sie ihm nichts gegeben habe, in unverschämtester Weise benommen. Gleichwohl macht ihre Erzählung den Eindruck, als ob sie sich brüstete, die Mutter eines solchen Kindes zu sein, und, wie das Folgende zeigt, verhält es sich auch wirklich so.

Die nächste eingeschobene Scene führt uns Mrs. Amlet und Dick Amlet vor.

Zuerst ist Dick allein im Zimmer seiner Mutter; er durchsucht die Geld-Cassette, findet darin nichts als den Ring und entwendet ihn. Da kommt plötzlich seine Mutter, und, in der Meinung, sie habe ihn dabei gesehen, fällt er auf die Knie und will sie um Verzeihung bitten; doch rasch erkennt er aus ihren Reden, dass sie ihn nicht bemerkte; sogleich wendet er seine Rolle um, und da er schon auf den Knien liegt, daher doch um etwas bitten muss, so fleht er sie um den Segen für seine bevorstehende Vermählung an. Seine Mutter bewundert ihn in dieser Stellung, sie findet ihn reizend, ja sie beneidet seine zukünftige Gattin. Aber ihre Freude wird wieder getrübt als Dick sagt, dass diese Heirat unmöglich sei, wenn es aufkomme, dass er ihr Sohn sei. Da findet Mrs. Amlet die stärksten Worte: „*Then, thou art still ashamed of thy natural mother — graceless! why, I'm no whore, sirrah.*“ Aber schließlich gibt sie doch nach, sie sagt es zwar nicht direct, aber lässt es erkennen, dass sie ihm kein Hindernis in den Weg legen werde. „*Dear, dear*“, sagt sie, „*how thy fair bride will be delighted. Go, get thee gone, go! Go, fetch her home! Go, fetch her home! I'll give her a sack-posset, and a pillow of down she shall lay her head upon*“. Dieses „*Go, fetch her home!*“ wiederholt sie immer, so oft er sie an die bekannte Bitte erinnert. Als sie allein ist, bemerkt sie noch: „*The Lord love thee: for thou art a comfortable young man.*“

Von den Charakteren, die im großen und ganzen nichts Neues bieten, ist nur Corinna von Vanbrugh schärfer gezeichnet worden als Mariane von Dancourt.

Corinna übertrifft an Durchtriebenheit Mariane um vieles. Sie richtet z. B. an Flippanta die Frage, ob sie mit 16 Jahren schon alt genug sei zu heiraten; da diese es bejaht, erwidert sie: „*Why, then, to deal as fairly with you, Flippanta, as you do with me, I have thought so any time these three years.*“ Oder, als ihr die Dienerin Dicks Liebesbrief geben will, nimmt sie ihn nicht an mit den Worten: „*I understand myself better than to take letters, when I don't know who they are from.*“ Flippanta will ihn daher wieder zurückgeben; aber das lässt sie erst recht nicht zu und droht ihr, in diesem Falle es ihrem Vater zu sagen, dass sie ihr Briefe zustecken wolle. Wie erstaunt aber ist man schließlich, nachdem sie den Namen erfährt, zu hören, sie habe den Brief nicht genommen, „*because, if it had come from anybody else — I would not have given a farthing for it*“.

Höchst gelungen ist es ferner, wie sie den Brief öffnet und ihn nur so obenhin überfliegt, indem sie nicht die Geduld hat, alles durchzulesen. „*Let me read it!*“ (Viermal wiederholt.) — „*Um, um, um — Cupid's, — um, um, um — darts, — um, um, um — beauty, um, charms, — . . . angel . . .*“

Ihre Erfahrung in Liebessachen, trotz ihrer strengen Abgeschlossenheit, klärt sie selbst mit folgenden Worten in trefflicher Weise auf: „*You should consider, Flippanta, that the more one's alone the more one thinks; and 'tis thinking that improves a girl, I'll have you to know, when I was younger than I am now, by more than I boast of, I thought of things would have made you stare again.*“

Es mag wohl dies wieder eine Stelle sein, in der Vanbrugh auf eine rationellere Erziehung hinweist.

Man sieht also aus dem Ganzen, dass wir hier eher eine Übersetzung als eine Umarbeitung vor uns haben, aber eine Übersetzung, die keineswegs sclavisch ist, sondern ganz und gar das individuelle Gepräge der Vanbrughischen Ausdrucksweise an sich hat.

Doch möge dies gleich hier hervorgehoben werden:

Vanbrugh ist in dieser Beziehung bei Dancourt auf keine besonderen Schwierigkeiten gestoßen, da er es mit Prosa zu thun hatte, und zwar mit einer Prosa der gewöhnlichen Umgangssprache.

Lemaître sagt von dem Stile Dancourts: *„Le style est exactement, et pour la première fois au théâtre (du moins avec cette continuité), celui de la conversation courante, avec ses négligences, ses répétitions de mots, ses anacoluthes, ses incorrections, ses tours à la mode“*, und von dem Dialoge sagt er: *„Le dialogue, libre et capricieux, n'est plus celui de Molière, équilibré, symétrisé, et qui va droit à un but.“* Auch diese Worte sind wie für Vanbrugh geschrieben.

Das Ganze genommen, der Stoff, die Ausführung desselben, die Charaktere und die Sprache in *„Les Bourgeoises à la Mode“* sind so beschaffen, dass unser Dichter keine große Mühe verwenden musste, um das prächtige „The Confederacy“ zu schreiben und die englische Bühne und Literatur wie mit einem englischen Originalwerke zu versehen. Wenn auch die Mühe keine erhebliche war, so ist doch das Verdienst, das er sich durch diese Bearbeitung erworben hatte, ein bedeutendes; denn lange Zeit war es ein Repertoirestück ersten Ranges, und kann heute noch mit großem Genusse gelesen werden. Noch im Jahre 1844 wurde das Stück aufgeführt.[1])

3. The Country House.

Was zum Theile schon von „The Confederacy“ gesagt werden musste, dass es eine ziemlich genaue Übersetzung ist, gilt noch viel mehr von der Farce „The Country House“. Sie ist eine Übersetzung von *„La Maison de Campagne“*.

Die Veränderungen, welche Vanbrugh vorgenommen hat, beziehen sich nur auf einige Namen. Der in französischen Lustspielen häufige Dienername „La Flèche“ wird ersetzt durch ein einfaches *„servant“*, „Portier Thibaut“ ist hier ein *Colin;* die Kinder, welche dort als „Cousin“ und „Cousine“ auftreten, heißen hier *Janno* und *Mawkins*.

Der Inhalt der Handlung, und sogar die Reihenfolge der Scenen ist ganz und gar beibehalten. Nur ist das eng-

[1]) Athenaeum, Nr. 884.

lische Stück in zwei Acte abgetheilt, während das französische ohne Unterbrechung weitergeführt wird.

Die Farce besteht darin, dass ein Parvenu, M. Bernard, auf seinem Landsitze keinen einzigen ruhigen Augenblick genießt, indem er von allen möglichen Seiten mit Besuchen überhäuft wird, welche seine Frau, Mme Bernard, alle mit ausgesuchtester Höflichkeit empfängt, er aber zum Teufel wünschen möchte. Die stets wachsende Zahl der Gäste, die unablässig seine Güte manchmal sogar in unverschämtester Weise in Anspruch nehmen, bringt ihn fast zur Verzweiflung. Endlich rettet er sich von seinen unliebsamen Gästen durch den glücklichen Einfall, sein Wohnhaus als Hotel auszugeben; er hängt ein Schild über das Hausthor mit der Aufschrift: *„At the Sword Royal“ („A L'épée Royale“).* Dadurch ist er von dieser Plage befreit; alsbald verschwinden die Besucher.

In diesem Scherz fehlt auch die obligate Heiratsgeschichte nicht. Eraste, der Sohn eines königlichen Gutspächters, liebt die Tochter Bernards, Mariane, welche gemäß väterlichem Verbote noch nicht heiraten darf. Nun wird aber unglücklicherweise oder besser glücklicherweise von dem Diener Bernards ein Hirsch getödtet, der sich aus dem königlichen Reviere verlaufen hat; dadurch ist ein Verbrechen begangen worden, auf das eine große Strafe gesetzt ist. Eraste kann diesen Zufall ausnützen und unter der Drohung, dass von seinem Vater die Anzeige erstattet werde, Bernard zwingen, ihm seine Tochter zur Frau zu geben. Dieser willigt auch ein, aber nur unter der Bedingung, dass er auch das verhängnisvolle Haus mit in Kauf nehme; er will nichts mehr wissen von dem ganzen Wirrwarr und würde sich nur glücklich preisen, wenn er auch seine Frau so los wäre wie jetzt das Haus und dessen Gäste.

Näher auf die Farce einzugehen, ist nicht nothwendig, weil sie uns nichts von Belang bietet, weder zur Charakteristik Dancourts, noch der Vanbrughs.

c. Übersetzungen und Bearbeitungen Molière'scher Stücke.

Vanbrugh hat drei Stücke Molières übersetzt: „Le Cocu Imaginaire“, „Le Dépit Amoureux“ und „M. de Pourceaugnac“.

Nur die Übersetzungen der zwei letzten Stücke sind uns erhalten, von denen die eine in der großen Ausgabe Leigh Hunts gedruckt ist, während uns die andere in einer Separat-Ausgabe mit dem Titel: *„The Cornish Squire, a Comedy, as it is acted at the Theatre Royal in Drury-Lane by his Majesty's Servants, London, 1734“* vorlag.

1. The Mistake.

In sachlicher Beziehung hat Vanbrugh bei der Ausarbeitung dieses Stückes in Rücksicht auf das Original keine einzige Änderung vorgenommen. Wir können demnach gleich den Inhalt des englischen Lustspieles erzählen, indem wir beim ersten Vorkommen eines Personennamens die französische Entsprechung in Klammern hinzufügen.

In diesem Stück findet sich eine widerliche und unnatürliche Haupthandlung mit einer wunderschönen Nebenhandlung verbunden.

Die Haupthandlung, welche Molière nicht selbst erfunden, sondern einem italienischen Stück, betitelt „L'Interesse“, von Secchi entnommen hat, geht in letzter Linie auf das uralte und weitverbreitete Motiv der Wette zurück: Jemand wettet mit einem andern, dass seine schwangere Frau einen Knaben zur Welt bringen werde; das trifft aber nicht ein, es wird ein Mädchen geboren. Damit die Wette nicht verloren sei, wird das Mädchen einfach als Knabe ausgegeben und gekleidet: ein poetisches Kunstmittel, das in italienischen Novellen schon sehr früh zu finden und später in jede Literatur eingedrungen ist.

Molière hat an Stelle der Wette eine Erbschaft gesetzt und das einfache Motiv der Verkleidung erweitert. Er nimmt ebenfalls eine geheime Manipulation auf Verlangen der Eltern an, aber nicht wegen einer Wette, sondern deshalb, weil ein reicher Onkel nur einem männlichen Nachkommen dieser Familie sein Erbe vermacht hat. Die Sache wird aber noch weiter verwickelt, indem Molière annimmt, dass das Mädchen anfangs weggegeben und gegen ein fremdes, männliches Kind umgetauscht wird; da dieses aber bald in Abwesenheit des Adoptivvaters stirbt, so wird wieder das Mädchen in das Haus aufgenommen und jetzt erst in die Knabenkleider gesteckt. Dem zurückgekehrten

Vater wird der Tod des adoptierten Kindes verheimlicht, seine Frau stirbt, und so lebt er immer in der Meinung, noch denselben Knaben vor sich zu sehen, den er verlassen habe. Dies ist die Voraussetzung des größten Theiles des Stückes.

In diesem verkleideten Mädchen Camillo *(Ascagne)*, erwacht die Liebe in einer Weise, die sie zu folgender unsauberen Handlung treibt: Sie weiß es zu bewerkstelligen, dass sie Don Lorenzo *(Valère)*, den früheren Geliebten Leonoras *(Lucile)*, ihrer Schwester, für sich in Anspruch nimmt, ihn während der Nacht im finstern Gemache erwartet und sich nach einigen Nächten des Liebesgenusses sogar mit ihm geheim vermählt. Wie dies möglich ist, dürfen wir ebensowenig fragen wie darnach, worin das Verdienstliche einer solchen Handlungsweise besteht; sie ist nicht allein unmöglich, sondern auch im höchsten Grade unmoralisch.

Nachdem Camillo einen so routinierten Streich ausgeführt hat, weiß sie sich nicht mehr weiter zu helfen; sie klagt ihrer Freundin Isabella *(Frosine)* ihr Leid und bittet sie um Rath, was sie nun beginnen solle. Ein Zufall hilft ihr aus der Klemme. Der Vater erfährt, dass das Kind, welches er für seinen adoptierten Camillo hielt, seine eigene Tochter ist, und ferner kommt ihm von einem Diener die Nachricht zu, dass sie auf die erwähnte Weise Don Lorenzo zum Gatten gewonnen habe. Er ist nicht aufgebracht darüber, sondern höchst erfreut über diesen Coup und segnet den Bund.

Diese Handlung trägt auch den Keim und die Voraussetzung für die Nebenhandlung an sich. Leonora wird — das muss vorausgeschickt werden — außer von Don Lorenzo besonders innig von Don Carlos (Eraste) geliebt. Don Lorenzo, welcher, wenn er in Camillos Armen ruht, Leonora zu besitzen glaubt, und dem noch dazu die vermeintliche Leonora aufträgt, tagsüber sich ihr gegenüber so kühl als möglich zu verhalten, dieser Don Lorenzo reizt den eigentlichen Liebhaber Leonorens, den armen Don Carlos, begreiflicherweise durch sein siegesbewusstes Auftreten bis aufs äußerste. Die Eifersucht des letzteren erreicht aber ihren höchsten Grad, als er von Don Lorenzos Diener,

Lopez *(Mascarille)*, erfährt, wie intim sein Herr mit Leonora verkehre. Er beginnt ihr nun zu schmollen, weist deren Dienerin, die ihm einen Bestellungsbrief für den Abend bringen will, barsch zurück; auf das hin ist natürlich auch seine Geliebte beleidigt, und sie sind aufeinander „böse" geworden.

Es ist nun sehr hübsch zu beobachten, wie die beiden Liebenden zusammenkommen, sich gegenseitig tüchtig die Meinung sagen und für immer Abschied nehmen wollen, wie sie sich schon ihre Geschenke zurückwerfen, aber doch schließlich nicht im Stande sind einer des anderen zu entbehren, und sich wieder versöhnen. Es ist das Ganze eigentlich keine Handlung, sondern nur eine Liebesschäkerei, hervorgerufen durch das kalte Benehmen Don Lorenzos, welches wieder seinen Grund in dem Irrthum hat, dass er Camillo für Leonora hielt. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, ist daher der Titel, welchen Vanbrugh dem Stücke gegeben hat, zu verstehen: *„The Mistake"*.

Wenn Vanbrugh an dem Inhalte dieses Stückes nichts geändert hat, so hat er doch bezüglich der Sprache große und bedeutende Veränderungen vornehmen müssen. Bekanntlich ist ja das französische Stück in Versen geschrieben. Unser Dichter hat aber aus den Versen eine Prosa gemacht, die fließende, leichte Prosa der Umgangssprache. Daraus erklärt sich, das sich das englische Stück mit viel größerem Genusse lesen lässt, als das französische, in seinem geschraubten und zu hoch klingenden Stil, mögen diese Verse noch so schön und die Sprache an sich betrachtet noch so kunstvoll sein.

Scene für Scene ist wieder beibehalten, ja beinahe Gedanke für Gedanke; die Verschiedenheit liegt in der Ausdrucksweise. Man vergleiche z. B. die Scene zwischen dem Vater Leonoras, Don Alvarez, und Don Lorenzos Vater, Don Felix, mit der betreffenden Scene im Molièreschen Stück, oder die Scene, wo das einander schmollende Liebespaar auftritt, so wird man jedenfalls dem Vanbrughischen Stück den Vorzug geben.

2. Squire Trelovby, or the Cornish Squire.

Wie im vorigen Stück durch die verwegene That Camillos die alles bezwingende Macht der Liebe gezeigt

wird, allerdings auf die anstößigste Art, die man sich denken kann, wird hier im großen und ganzen dasselbe Thema behandelt, aber in anziehender Weise. Das Vorspiel deutet darauf hin mit den Worten: *„Pour vaincre toute chose Il ne faut que s'aimer bien.“*

Die Handlung nimmt bei Molière folgenden Verlauf: Der Ausgangspunkt ist die innige Liebe Erastes zu Julie, der Tochter Orontes. Der strenge Vater will eine Heirat nicht zulassen; denn er hat seinen künftigen Schwiegersohn schon selbst bestimmt, nämlich den reichen Limosiner *„M. de Pourceaugnac“*. *Eraste* sinnt nun darauf, sich seines Nebenbuhlers zu entledigen. Zu diesem Zweck vereinigt er sich mit dem Neapolitaner *Sbrigani*, mit *Nérine*, der Dienerin Julies, und mit *Lucette*. Diese vier und noch andere, die dazu gewonnen werden, führen nun mit dem albernen Provinzbewohner auf dem Theater gleichsam wieder ein Theater auf, indem sie ihm die tollsten Streiche spielen, die alle darauf hinzielen, ihn bei Oronte in Verruf zu bringen.

Der Hauptanführer dieses Complottes ist Sbrigani. Er erwartet Pourceaugnac bei seiner Ankunft in der Stadt, welcher von einer zahlreichen Menge verfolgt, von ihr verlacht und verspottet wird; er befreit ihn aus seiner unangenehmen Lage, indem er die Spötter zurechtweist und zerstreut. Es gesellt sich, wie zufällig, Eraste zu ihnen, der sich als sein Freund geberdet, bis Pourceaugnac es selbst glaubt. Dieser wird dann zu Ärzten gelockt, um ihn einer Behandlung unterziehen zu lassen, weil sie wissen, dass er bei ihnen längere Zeit verbleiben müsse; doch er entkommt ihnen. Es liegt hier eine um diese Zeit sehr beliebte Verspottung der Ärzte zugrunde. Sbrigani hat jetzt eine neue List bereit. Er geht, als flämischer Kaufmann gekleidet, zu Oronte und beschuldigt M. de Pourceaugnac als einen gänzlich verschuldeten Mann; er wendet sich ferner an letzteren selbst und verräth ihm, dass die Tochter Orontes eine Kokette sei. Das Zusammentreffen Orontes und Pourceaugnacs stellt sich dadurch als höchst komisch heraus: Oronte sagt, er habe nicht mehr im Sinne, einem verschuldeten Manne seine Tochter zu geben, und Pourceaugnac verzichtet, ein so leichtes Mädchen, wie Julie sei, zu heiraten. Damit ist es aber noch nicht genug. Es werden noch Nérine

und Lucette aufgeboten. Die eine ahmt die Sprache des „Languedoc", die andere die der Picardie nach, die eine gibt vor, aus Pezenas zu kommen, die andere aus St. Quentin. Beide stellen M. de Pourceaugnac als ihren Gemahl hin, die eine wie die andere behauptet, er habe sie vor so und so vielen Jahren geheiratet; schließlich rufen sie sogar zur Bestätigung ihrer Aussagen Kinder herbei, die ihn mit Papa anrufen müssen.

Nun steht Pourceaugnac beschämt da; er weiß sich nicht zu helfen. Ihm wird nahegelegt, sich vor den Gesetzen inacht zu nehmen, welche auf Polygamie Todesstrafe setzen.

So haben die Verbündeten die Hauptsache der Komödie beendet; es handelt sich nur mehr darum, ihn aus der Stadt zu bringen. Sbrigani räth ihm, sich als Frau zu verkleiden und zu entfliehen. Er geht darauf ein, wird aber von als Häscher verkleideten Männern, die in die ganze Sache eingeweiht sind, in Haft genommen und bis an die Grenze der Stadt geführt, wo sie ihn, auf eine scheinbare Bestechung Sbriganis hin, freilassen.

Jetzt sind alle Hindernisse beseitigt; denn der Landjunker ist wieder aus der Stadt hinausexpediert worden.

Eraste führt noch den letzten Coup aus. Er bringt Julie vor ihren Vater, indem er behauptet, er habe sie soeben den Händen Pourceaugnacs entrissen, der sie entführen wollte. Der Vater, über diese Heldenthat gerührt, gibt ihm seine Tochter, welche sich so stellt, als ob sie lieber Pourceaugnac die Hand gegeben hätte.

Bis hieher hat Vanbrugh die Handlung gerade so weitergeführt, sie aber bei diesem Punkte nicht geschlossen, wie es Molière thut. Bevor wir die Weiterführung besprechen, seien die veränderten Namen der auftretenden Personen angegeben: Aus dem Limosiner M. de Pourceaugnac ist ein Landjunker aus Cornwall geworden, *Squire Trelovby;* Eraste ist hier *Lovewell,* Oronte ist *Tradewell* und Sbrigani führt den Namen *Wimble;* die übrigen Namensformen lauten in beiden Stücken ähnlich.

Vanbrugh setzt das Stück in folgender Weise fort: Man spricht im Hause Tradewells über den gelungenen Streich. Nerina wünscht Julia Glück, worauf sie erwidert,

dass man ihr wahrlich nichts Besseres wünschen könne als das, was sie soeben erreicht habe. Ihr Vater ist über diese Rede ganz erstaunt, da er nun ahnt, dass dies eine abgemachte Sache war. Wimble bemerkt stolz, dass es ihm sehr unangenehm gewesen wäre, von einem Wucherer und einem albernen „Squire" übertrumpft worden zu sein; der hintergangene Vater muss aber auch noch die Worte Lovewells, an Julia gerichtet, anhören: „*I told you, madam, Love was ingenious, and could conquer ev'ry difficulty in hope of so charming an angel.*" Darüber ist nun der alte Tradewell äußerst erbittert und macht seinem Groll mit den Worten Luft: „*A pox of your compliments! I thought still to have had the pleasure of marrying her in spite of her teeth.*"

Der hartherzige Vater wird sich also hier seiner Täuschung bewusst, er sieht, dass er der Betrogene ist.

Ein sehr guter Einfall Vanbrughs ist es ferner, dass er den „Squire" noch einmal auftreten lässt, und zwar inmitten der zwei Ärzte, in deren Behandlung er gestanden, und denen er entflohen ist. Sie haben gleichsam ihre Beute wieder erhascht und geben sie erst dann los, als die fünfzig Guineas, welche für die Behandlung gefordert wurden, bezahlt sind. Lovewell hat diese Schuld entrichtet, und der „Squire" ist wieder frei. Der gepeinigte und bis zum Wahnsinn gemarterte Landjunker wird wieder langsam ernüchtert, es wird ihm alles aufgeklärt, was mit ihm vorgefallen, so dass er am Schluss sogar ganz befriedigt ist über den glücklichen Ausgang seiner Londoner Reise: „*When I come from the Land's End again*", sagt er, „*for a London Wife, may I succeed as I did before.*"

Der alte Tradewell erhält von Lovewell den Rath, in Zukunft den Verstand nicht zu gering anzuschlagen, und das Gold nicht zu hoch zu schätzen: „*For you see the first is frequently too hard for the last.*

However various Fortune's gifts may fall,
Tho 'gold and greatness be the gen'ral call,
Be wit my only wish, that comprehends them all."

Was die Ausführung des Stückes anbelangt, so muss hervorgehoben werden, dass es mehrere eingeschaltete Tänze und Gesänge enthält. Nach Laun (Molière-Ausgabe II 113)

waren diese „Intermèdes" im französischen Theater die unerlässlichen Bestandtheile eines vom Hofe oder für denselben bestellten Stückes.

Das französische Stück hat gleich am Beginne zwei Scenen, von denen die eine den Auftrag Erastes an die auf der Bühne aufgestellten Musikanten, Sänger und Tänzer zur Vorführung einer Serenade, die andere Lieder enthält, welche sich auf das Verhältnis Erastes zu Julie, oder, allgemein gesprochen, auf ein Liebespaar beziehen, das bei den Eltern auf Widerspruch stößt.

Beide Scenen fehlen bei Vanbrugh ganz.

Am Schlusse des ersten Actes treffen wir bei Molière vier Scenen mit solchen Schaustellungen, die aber diesmal zur Handlung gehören.

Die Ärzte führen nämlich zur Erheiterung des an „Mélancholie hypocondriaque" erkrankten Pourceaugnac einen Tanz auf; es kommen noch Matassins hinzu, welche den Reigen durch kunstvolle Grotesktänze verschönern; dabei halten sie statt einer Peitsche eine Klystierspritze in Händen, die der Apotheker gebracht hat; schließlich singen die Ärzte einige Verse, worin sie den Limosiner auffordern, er solle dieses Instrument gebrauchen. M. de Pourceaugnac erwidert singend, sie sollen zum Teufel gehen, und entflieht.

Bei Vanbrugh treten die Matassins nicht auf, sondern außer den phantastisch gekleideten Ärzten nur der Apotheker; hier wollen sie gleich beginnen, dem Squire Blut abzuzapfen. Er lässt es aber nicht geschehen, jagt sie davon und entwischt ihnen.

Wir sehen also wieder eine Vereinfachung und eine Neigung zum Natürlicheren und Wahrscheinlicheren.

Der Schluss des zweiten Actes ist in beiden Stücken gleich. Auch am Ende des dritten Actes hat Vanbrugh wie Molière Tänzer und Sänger auftreten lassen; nur sind letztere im englischen Stück in die beliebte Maske eines Schäfers und einer Schäferin gekleidet, welche beide einen Wechselgesang aufführen. Volle Lebenslust spricht sich in den nicht dem Französischen entnommenen Versen aus:

„Let us revel in our prime!
Let us catch the bloom of time!
What is life when Love's away?
Soon as pleasure takes its leave,
Let us hasten to the grave,
Scorning age and slow decay.“

Die Sprache Vanbrughs.

Wenn am Schlusse einige Worte über die Sprache Vanbrughs im Zusammenhange angefügt werden, so geschieht dies deshalb, um besonders deutlich zu machen, dass er gerade in dieser Beziehung groß und bedeutend dasteht, ja größer denn als Lustspieldichter κατ' ἐξοχήν; seine Lustspiele entbehren nicht eines prächtigen und ungezwungenen Humors und einer leichten und eleganten Durchführung des Stoffes, doch, vom moralischen Standpunkte betrachtet, sind sie, wie wir gesehen haben, nicht unantastbar, und manchen werden sie wegen dieses Fehlers — ob mit Recht oder Unrecht möge dahin gestellt bleiben — nicht anziehen. Was aber die Sprache an sich anbelangt, so wird jeder, der heute seine Werke liest — seien es seine Briefe, seine Original-Lustspiele oder Übersetzungen — überall von dem leichten Flusse seiner Rede entzückt sein, und er wird den Bericht Cibbers in dessen „Apology“ (Seite 178) Wort für Wort wie aus seiner Seele gesprochen finden: *„Sir John Vanbrugh's Pen, is not to be little admired, for its spirit, ease and readiness, in producing plays so fast upon the neck of one another; for notwithstanding this quick dispatch there is a clear and lively simplicity in his wit, that neither wants the ornament of learning, nor has the least smell of the lamp in it. As the face of a fine woman, with only her locks loose about her, may be then in its greatest beauty, such were his productions, only adored by nature. There is something so catching to the ear, so easy to the memory, in all he writ, that it has been observed by all the actors of my time, that the style of no author whatsoever, gave their memory less trouble than that of Sir John Vanbrugh, which I myself, who have been charged with several of his strongest characters, can confirm by a pleasing experience. And indeed, his wit, and*

humour was so little laboured, that his most entertaining scenes seemed to be no more than his common conversation.“

Nach unserem Dafürhalten kann einer Sprache für Lustspiele kein besseres Zeugnis ausgestellt werden, als in diesen Worten zu lesen ist. Geist, Einfachheit und Natürlichkeit sind die darin gepriesenen Vorzüge, die in solchem Maße vorhanden sind, dass der Schauspieler, der seine Worte aufmerksam liest, nicht die geringste Schwierigkeit findet, sie sogleich festzuhalten.

Blair spricht in seinen bekannten Vorlesungen *(„Lectures on Rhetoric and Belles Lettres“, London, 1865)* folgenden Satz aus: *„In every art of composition the perfection of art is to conceal art“;* und das gilt vollkommen von der Sprache unseres Dichters. So wenig gekünstelt, so, wie jeder glauben würde, dass er sich in dem betreffenden Falle ausgedrückt hätte, in Wirklichkeit aber doch nicht im Stande wäre, zu sprechen, falls er es nicht vorher so gehört, so beschaffen, so einfach ist alles, was er geschrieben hat.

In allem, was er Schriftliches hinterlassen, finden wir eine Sprache, wohl nicht um ein Haar verschieden von der, welche er auch im Leben gebrauchte. Viele seiner Ausdrücke und Wendungen, von denen wir eine hinreichende Auswahl an verschiedenen Stellen wiederzugeben genöthigt waren, sind für seine besondere Denk- und Sprechweise geradezu charakteristisch zu nennen, und es zeigt sich in denselben so recht deutlich, dass aus dem Stile der Charakter eines Menschen hervorleuchtet.

Wir können aber auch aus seinen Werken die Sprache seiner Zeit überhaupt kennen lernen, die Sprache der sogenannten „Londoner Gesellschaft“, und nicht allein diese, sondern, was sehr interessant zu sehen ist, auch die Sprache des gemeinen Mannes und des Bauers. Denn auch den Dialect beherrschte er mit erstaunlicher Fertigkeit; die schönsten Proben davon liefert sein Fragment *„A Journey to London“*. Vanbrughs Gegner haben allerdings die dialectischen Scenen als eine Unschönheit aufgefasst und ihn deshalb angegriffen; von dem heutigen Standpunkte betrachtet aber können gerade sie zur Schönheit eines Lustspieles beitragen, wofern sie nur in meisterhafter Weise zur Darstellung gebracht werden.

Vanbrugh hat eingesehen, dass man nicht von vornherein den Dialect von der Bühne ausscheiden dürfe, dass jeder Dialect einer Sprache, wenn er nur in kunstvoller Weise gehandhabt wird, seine volle Berechtigung hat.

Wie vorzüglich Vanbrugh die feine Conversationssprache zur Anwendung brachte, dafür haben wir einen schlagenden Beweis. In Spences „Anecdotes" lesen wir auf Seite 235, wo es sich um die Abfassung eines Wörterbuches handelt: „*The list for prose authors (from whose such a dictionary should be collected) was talked over several times and quite settled. There were eighteen of them named by Mr. Pope . . . but four of that number were only named as authorities for familiar dialogue and writings of that kind. — Pope.*" In einer Anmerkung dazu werden als jene vier angeführt: *Ben Jonson, L'Estrange, Congreve* und *Vanbrugh*.

Vanbrugh hat also auch die Anerkennung Popes gefunden, eines Dichters, der unstreitig für die Beurtheilung sprachlicher Dinge als verlässlichster Richter anzusehen ist.

Diese allgemeinen Worte mögen genügen.

Fragen wir nun zum Schlusse: „Warum ist Vanbrugh durch seine Sprache bedeutend geworden?", so müssen wir antworten, dass es wieder die Natürlichkeit seines ganzen Wesens ist, die auch sie zu solcher Vollendung gebracht hat, dieselbe Natürlichkeit, die ihn zu einem hervorragenden Dichter und zu einem großen und berühmten Architekten gemacht hat.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

VIII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1898.

POLITISCH-SATIRISCHE GEDICHTE

AUS DER

SCHOTTISCHEN REFORMATIONSZEIT

VON

FRANZ WOLLMANN

Dr. PHIL. (WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.

1898.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit entstand auf eine Anregung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Hofr. Prof. Dr. J. Schipper, und beschäftigt sich mit einer Sammlung politisch-satirischer Gedichte, die James Cranstoun 1891 und 1893 unter dem Titel „Satirical Poems of the Time of the Reformation" in zwei Doppelbänden für die *Scottish Text Society* herausgegeben hat.

Der Wert dieser Dichtungen beruht zwar mehr in ihrem historischen Interesse für den Entwicklungsgang der schottischen politischen Geschichte im Reformationszeitalter als in ihrer dichterischen Bedeutung, da sie in ihrer Mehrzahl bloße Schilderungen der wichtigsten Ereignisse oder der hervorragendsten Persönlichkeiten jener Tage vom Standpunkte der Verfasser bieten, aber auch der Literarhistoriker wird nicht versäumen dürfen, von ihnen Notiz zu nehmen. Denn wie er bei Beurtheilung einer jeden Literaturepoche und ihrer Erscheinungen die gleichzeitige politische und Culturgeschichte nicht aus dem Auge verlieren soll, so wird er ganz besonders beim Studium einer Verfallsperiode — und einer solchen gehören ja unsere Gedichte an — diesem Zusammenhange sorgsam nachgehen müssen, um sich über die Ursachen und den Verlauf des Niederganges ein richtiges Urtheil bilden zu können.

So möge denn die folgende Untersuchung über eine Flugschriftenliteratur, die sowohl in inhaltlicher Beziehung,

wie auch in dem Tone der Darstellung und in sprachlicher Hinsicht ein treues Spiegelbild der von politischen und religiösen Wirren erfüllten Zeit Mary Stewarts gibt, das Ihrige zur genaueren Kenntnis des Verfalls der schottischen Literatur in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts beitragen.

Die Arbeit wurde in Wien geschrieben und im Herbst 1896 abgeschlossen.

Wien, im Mai 1898.

F. Wollmann.

Inhalt.

Einleitung.

Es war ein glücklicher Gedanke J. Cranstouns, alle uns im schottischen Dialecte erhaltenen Gedichte, die sich auf politische Ereignisse der für Schottland so unglücklichen Jahre 1565—1584 beziehen, chronologisch geordnet, mit Einleitung, erklärenden Anmerkungen und einem Glossar versehen, herauszugeben. Denn wiewohl die meisten derselben bereits früher gedruckt worden waren, lagen sie wie so viele Werke der kleineren Dichter jener Zeit nur zerstreut vor. So hatte schon *Allan Ramsay* die Gedichte Nr. 46, 47, 48 in sein *„Evergreen“* aufgenommen.[1]) Es sind dies Jugendversuche Robert Sempills, nicht politischer Natur, die Cranstoun nur der Vollständigkeit der Sempill'schen Dichtungen halber in seiner Ausgabe als Anhang druckt. Auf ihre Kenntnis allein dürfte sich Ramsays Urtheil über Sempill gründen. (Vgl. Cranstouns Introduction, p. XXXVII.)

Die im Maitland Ms. enthaltenen Nr. 27, 34, 35, 36, 37, von denen Nr. 27, 36 und 37 Sir John Maitland zum Verfasser haben und sich auch im Anhange zu *„The Poems of Sir Richard Maitland of Lethington, Knight“, Glasgow 1830 (Maitland Club)* finden, erschienen in *John Pinkertons „Ancient Scotish Poems“, London 1786.*

Einige der längeren Gedichte, Nr. 4, 7, 10, 25, 33, 39, 45, enthielten die *„Scotish Poems of the Sixteenth Century, by John Graham Dalyell, Edinburgh 1810“*. Im nächsten Jahre druckte *Sibbald* in seinem *„Chronicle of Scottish Poetry“* Nr. 11, 27, 37, 44, 46, 48.

John Davidsons Gedichte, Nr. 40, 41, 42, wurden zum erstenmale herausgegeben von *James Maidment: „Da-*

---

[1]) *The Evergreen, reprinted from the original Edition, Glasgow 1874, 2 vols.;* vol. I, pp. 67—77 und pp. 176—184.

vidson's Poetical Remains, Edinburgh 1829", nachdem schon 1812 *M'Crie* im Anhange zu seinem „*Life of John Knox*" Nr. 40 und 41 abgedruckt hatte. Ferner treffen wir alle drei in „*Three Scottish Reformers. Edited by the Rev. Charles Rogers, London 1874*".

Die meisten Gedichte unserer Sammlung finden sich in „*The Sempill Ballates, edited and published by Thomas George Stevenson, Edinburgh 1872*". Gern hätte ich dieses Buch sowie dasjenige Dalyells eingesehen, weil beide Einleitungen und Besprechungen der Gedichte enthalten, aber es war mir unmöglich, sie in Wien zu beschaffen.

Zum erstenmal veröffentlicht erscheint das 811 Zeilen umfassende englische Gedicht „*Maister Randolphes Phantasey* (Nr. 1) von Thomas Jenye, ferner Nr. 2, nur 7 Verse umfassend und von unbekanntem Autor, endlich „*A dolefull Ditty*" in englischer Sprache, den Tod Darnleys betreffend. (Vgl. die „*Notes*" zu Nr. 4.)

Für andere, zerstreute Privat- und Einzeldrucke muss ich auf Cranstoun verweisen, der vor jedem einzelnen Gedichte das Nöthige über die Überlieferung und frühere Drucke desselben gibt.

Da die folgenden Untersuchungen auf seiner Ausgabe fußen, so möge es mir gestattet sein, einige Bemerkungen über dieselbe voranzuschicken, umsomehr als die Publicationen der „*Scottish Text Society*" in unseren kritischen Fachblättern seltener besprochen werden.

Das Verdienst Cranstouns liegt, wie aus dem Vorgehenden klar geworden sein wird, nicht so sehr in der Herausgabe ungedruckten Materials sondern darin, dass er bekanntes gesammelt und erläutert hat. Letzteres sucht er zunächst durch eine kurze „Introduction" zu erreichen, die einige allgemeine Angaben über Inhalt und Charakter der Gedichte bietet. Dann folgen auf 43 Seiten „Biographical Notices", eine kurzgefasste Würdigung jener Autoren enthaltend, denen einzelne der Dichtungen mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden; denn die meisten sind uns ohne den Namen des Verfassers überliefert. Cranstoun hat hier alles Bekannte aus Literaturwerken zusammengetragen und durch eigene Forschung erweitert oder berichtigt. Neu ist, was er über Thomas

Jenye anführt; sein Artikel über diesen im *Dictionary of Nat. Biogr.* ist nur ein Auszug der hier gegebenen, längeren Biographie.

Von den erklärenden „Notes" gilt, was O. Hoffmann[1]) über Cranstouns Ausgabe Alex. Montgomeries (Sc. T. S. 9 bis 11) bemerkt. Sie sind von sehr verschiedenem Werte. Zunächst enthalten sie eine dankenswerte Menge von Erklärungen zu den geschilderten Begebenheiten und Personen, sei es durch Citate aus gleichzeitigen Geschichtsquellen oder durch Hinweise auf die Ergebnisse moderner Forschung, wodurch einerseits manche dunkle Anspielung aufgehellt, anderseits die Richtigkeit vorgebrachter Thatsachen selbst in Einzelheiten unleugbar dargethan und der geschichtliche Wert der Gedichte als zeitgenössische Schilderung bedeutend erhöht wird. Einen großen Raum nehmen die Parallelstellen ein; aber sie betreffen zumeist ganz bekannte und in ihrer Bedeutung klare Wörter. Da die Etymologien in dem sorgfältig gearbeiteten „Glossary" angegeben sind, war es wohl ganz überflüssig, sie auch in den *„Notes"* zu geben. Ferner veranlassen Cranstoun die vielen in den Gedichten zur Erklärung angeführten Beispiele aus der alten Geschichte und der classischen Mythologie zu zahlreichen Anmerkungen, in denen er genau angibt, wer *Cyrus, Alexander, Caesar, Nero, Minerva* etc. waren! Eher begreiflich kann man solche finden, durch die eine Anspielung im Text auf eine übrigens auch meist allgemein bekannte charakteristische Eigenschaft oder ein Erlebnis jener Personen erklärt werden soll. Auf diese Weise sind die Anmerkungen auf den Umfang von 268 kleingedruckten Seiten gebracht. Gelegentliche Citate aus zeitgenössischen und älteren Dichtern sollen wohl die Stellung der Gedichte innerhalb ihrer Zeit, bezw. ihre Abhängigkeit von literarischen Vorbildern darthun. Wenn dies ihr Zweck ist, dann erreichen sie ihn sehr mangelhaft. Denn *Dunbar, Lyndesay, The Complaynt of Scotlande, Lauder, Buchanan* und *Knox* sind wenig oder gar nicht zum Vergleiche herbeigezogen. Während ich bei der Biographie der Verfasser

[1]) O. Hoffmann: Studien zu Alex. Montgomerie, Engl. Stud. XX, S. 44. (Auch als Separatabdruck, Altenburg 1894.)

und der Erklärung der Gedichte hinsichtlich der darin behandelten geschichtlichen Anspielungen kaum Neues beizubringen in der Lage war, habe ich mich in diesem Punkte sowohl wie bei der Bestimmung der Abfassungszeit bemüht, Cranstouns Angaben zu ergänzen. Können doch unsere Gedichte bloß auf der breiten Grundlage ihrer Zeit und deren Strömungen und unter beständigem Hinweis auf dieselben richtig gewürdigt und für die gleichzeitige politische und Culturgeschichte nutzbar gemacht werden.

Über die Sprache der Gedichte gibt Cranstoun nur ganz wenige zerstreute Bemerkungen, über ihren Ton und Stil, ihre poetische Einkleidung sowie ihren Vers- und Strophenbau außer zwei kurzen Anmerkungen zu Nr. 25 und Nr. 39 gar keine. In einem „Appendix" fügt er zwei Gedichte des englischen Dichters *Thomas Churchyard* bei, die zur vergleichenden Illustrierung von Nr. 39 und 43 dienen sollen. Endlich findet sich vol. II, pp. IX, XII ein Verzeichnis der einschlägigen, von Cranstoun benützten Literatur.

Die folgende Abhandlung will nun versuchen, zunächst den Inhalt der Gedichte im Anschluss an die Zeitereignisse vorzuführen, um dadurch zu zeigen, wie sich jene wilde, von Religionshass und Bruderkampf durchtobte Zeit in denselben widerspiegelt, und gleichzeitig ihren literar-historischen Zusammenhang mit verwandten Vorbildern hervorzuheben;

die Gedichte nach ihrem Ton, den Stilmitteln und der poetischen Behandlung des Stoffes zu charakterisieren, um so ihren literarischen Wert festzustellen;

ihre Sprache nach den für die Verfallsperiode des schottischen Dialectes als Schriftsprache charakteristischen Punkten zu untersuchen;

endlich Vers- und Strophenbau der Gedichte einer eingehenden Behandlung zu unterziehen.

I. Capitel.

Inhalt und literar-historische Stellung der Gedichte.

Am 14. December 1542 war Jakob V. mit Hinterlassung einer sieben Tage alten Tochter — Mary Stuart — gestorben und hatte Schottland wieder einer Regentschaft preisgegeben.

Wie ein alter Fluch schien es seit Jahrhunderten auf dem Lande zu lasten, dass sein König so oft auf gewaltsame Weise oder unerwartet früh dahingerafft wurde, während sein Erbe noch unmündig, ja meist noch ein Kind war. Durch diese Minderjährigkeiten war die einflussreiche Stellung des Adels, dessen Macht ohnedies durch die alte Clanverfassung, die natürliche Bodenbeschaffenheit des Landes und die vielen Kriege mit England eine ungewöhnliche Höhe erreicht hatte, noch bedeutend gewachsen. Denn man benutzte die Person des jungen Königs zur Befriedigung ehrgeiziger Pläne, und das Land wurde der Schauplatz innerer Parteikämpfe, die England und Frankreich Gelegenheit zur Einmischung und zum Geltendmachen ihres Einflusses gaben, während das Volk, besonders der Bauernstand, unter der harten Bedrückung des Adels und der gewissenlosen Ausbeutung der Geistlichkeit litt. Wir erinnern uns der Klage *Walthers* in ähnlich bedrängter Zeit:

„*owe, der babest ist ze junc*“,

wenn uns in Schottland, wie in England zur Zeit Richards II.,[1]) von einsichtsvollen Patrioten immer wieder der Wehruf entgegentönt:

„*Wo to the realm, that hes ovir young ane King*“.[2])

Lanzelot of the Laik, l. 1940, Lyndesay's Dreme, l. 1011, the Complaynt of Scotlande, etc.

---

[1]) Vgl. *Morley, Engl. Writers, VII, 249.*

[2]) Morley ib. verweist auf Ecclesiastes X, 16: „*Wo to thee, o land, when thy king is a child.*“

Die beredten Schilderungen des niedergehenden Wohlstandes und der inneren Zerrissenheit durch Vorführung des hilfsbedürftigen *„Commonwealth“* in der allegorischen Dichtung der Zeit fruchteten nichts. Es traf ein, was Lyndesay seinen *„Commounweill“* bange voraussagen lässt:

„Thare sall na Scot have confortyng
Off me, tyll that I see the countre gydit
Be wysedome of ane gude auld prudent Kyng . . .“

Dreme, ll. 1003—1005.

Die Gegensätze hatten sich im Laufe der Zeit noch dadurch verschärft, dass zu den politischen religiöse hinzugetreten waren. Wenn auch Jakob V. aus privaten und politischen Gründen seinem Oheim Heinrich VIII. in der Durchführung der Reformation nicht folgte sondern seiner katholischen, franzosenfreundlichen Gesinnung durch die zweimalige Heirat mit französischen Prinzessinnen noch stärkeren Ausdruck lieh, so wurde das Bedürfnis darnach doch ebenso deutlich gefühlt wie anderswo. Mit besonderer Schärfe hatte Lyndesay die Schäden der Kirche bloßgelegt und immer dringender gerufen:

„Gett upe; thow slepist all to lang, O Lorde;
And mak one haistie reformatioun
On thame quhilk doith tramp doun thi gratious worde“.

Monarche ll. 2701—2704.

Aber die französisch gesinnte Partei war zu mächtig im Lande, und die Geistlichkeit fand in ihr eine willkommene Stütze. So musste denn im Laufe der Zeit zwischen diesen Verbündeten einerseits und der englisch-reformatorischen Partei anderseits ein Kampf entbrennen, der, als nach Jahrzehnten wiederum ein Kind den Königstitel führte, das Reich dem Zustande völliger Zerrütterung nahe brachte.

Nach dem Tode Jakob V. und nachdem Heinrichs VIII. Plan, die junge Schottenkönigin als zukünftige Braut seines Sohnes Eduard in England erziehen zu lassen, gescheitert war, fielen die Engländer verwüstend in Schottland ein und drangen bis Edinburgh vor. Auf die Katastrophe von Solway Moss folgte 1547 unter Eduard VI. die Niederlage von Pinkey. Das schottische Volk theilte sich in zwei Lager: der größere Theil stand trotz der vandalischen Wuth der

Engländer[1]) auf Seite dieser, und nur die Minderzahl hielt zu Frankreich und seinen Hilfstruppen. Pamphlete, meist von englischer Seite ausgehend, waren an der Tagesordnung.[2]) Gegen sie und die *„auld ennemeis of Ingland"*, *„the ravand sauvage woffis"* und *„incredule seid"* richtet sich 1549 „The Complaynt of Scotlande", ein Prosawerk, das, von einem französisch gesinnten Geistlichen geschrieben, stellenweise eine ergreifende Schilderung des allgemeinen Elendes enthält.

Doch war dies erst der Beginn des nationalen Unglückes; denn noch verzweifelter klagt Lauder fast zwei Jahrzehnte später:

> *„This warld is war nor ever it was!*
> *Full of mischeif and all malure,*
> *Fals and fragell as the glass.*
> *How lang, Lorde, sall this warld indure?"*
> Lamentatioun of the Pure, ll. 1—4 (E. E. T. S. 41, p. 26).

und ähnlich um dieselbe Zeit Henry Charteris in der Ausgabe von Lyndesays Werken.[3]) Den Höhepunkt dieses traurigen Zustandes aber finden wir zur Zeit unserer Gedichte. Der Friede von Boulogne (1550) hatte Schottland nur eine kurze Pause der Erholung gegönnt. 1554 übernahm die unter dem Einflusse ihres Bruders, des Cardinals von Lothringen, stehende Königin-Mutter die Regierung, nachdem sie schon unter der Regentschaft Arrans auf diesen nach Willen eingewirkt hatte, und damit schienen die Hoffnungen auf eine Reformation vernichtet. Indes drängte diese mächtiger als je, und die katholische Geistlichkeit war zu unfähig und trotz wohlgemeinter Anstrengungen zu schwach, den Angriffen ihrer Gegner standzuhalten. Gerade das lange, mit viel Blutvergießen verbundene, gewaltsame Zurückdämmen einer alle Schichten des Volkes durchdrin-

[1]) Nach W. Scotts *„Minstrelsy of the Scottish Border", vol. I, Introduction XXVI,* zerstörten die Engländer auf ihrem ersten Zuge nach Schottland daselbst 7 Klöster, 16 Schlösser, 5 Städte und 243 Dörfer.

[2]) Vgl. sechs im Anhange des *Compl. of. Scott. (E. E. T. S. Extra Series 17, 18)* abgedruckte Prosapamphlete.

[3]) Die culturgeschichtlich wichtige Vorrede ist als Anhang abgedruckt in *Lyndesay's Works, Part. V (E. E. T. S. 47).*

genden, nicht nur religiösen sondern auch socialen Bewegung hatte den Gegendruck erhöht und erklärt die Gewalt, mit welcher ihre einmal frei gewordenen Fluten wilder als sonstwo einherbrausten. Im December 1557 schlossen die protestantischen Lords einen Bund, *„The first Covenant“*, und erhielten den Namen *„Lords of the Congregation“*, 1559 kehrte Knox in sein Vaterland zurück, und nach kurzem aber heftigem Kampfe unterlag die alte Kirche am 24. August 1560, dem Tage der öffentlichen, allgemeinen Einführung der Reformation in Schottland.

Mit der Rückkehr Marys aus Frankreich am 19. August 1561 hoffte die katholische Partei zwar auf Wiederherstellung ihrer alten Rechte, und der würdige *Quintin Kennedy, Ninian Winyet* u. a. traten in Wort und Schrift als ihre Verfechter auf, aber alles half nichts gegenüber dem kühnen Feuereifer, den Knox entfaltete, und seinem bannenden Einfluss, welchen er durch seine Predigten auf das Volk gewann: die Sache der Reformation blieb siegreich. Ihre Anhänger sahen in den *„Lords of the Congregation“* ihren Schutz, in James Stewart, dem Halbbruder Marys, den sie zum Earl of Murray[1]) gemacht hatte, ihren Führer, und in der katholischen Königin, die an dem „gottlosen Götzendienst der Messe“ festhielt, ihren ärgsten Feind. Am 28. Juli 1565 hatte sie sich mit Darnley vermählt und dem Lande, ohne das Parlament zu befragen, einen katholischen König gegeben. Musste Murray schon als Haupt der protestantischen Partei, die in dieser Heirat mit Recht eine Gefahr für ihren Glauben sah, gegen die Verbindung sein, und hatte er deshalb schon vor derselben seinen ganzen Einfluss eingesetzt, um sie zu verhindern, so fand er jetzt in dem gesetzwidrigen Vorgehen der Königin den äußeren Anlass zu dem sogenannten *„Runabout Raid“*, in welchem Mary ihren Bruder und seinen Anhang als Rebellen behandelte und den Aufstand mit persönlichem Muth und mit kühner Entschlossenheit so rasch niederschlug, dass ihre Gegner, ohne dass es zu einem Treffen gekommen wäre, nach England flüchteten. Hier fanden sie indes bei Elisabeth nicht die erwartete günstige Aufnahme, da es

---

[1]) Nach der Schreibung in unseren Gedichten.

deren Anschauungen widersprach, Unterthanen, die sich gegen ihre rechtmäßige Königin erhoben hatten, zu unterstützen. Darum hatte sie ihnen auch trotz ihrer Bitten keine Hilfstruppen geschickt, wohl aber geheime Geldunterstützungen zukommen lassen, ja ihr Gesandter am schottischen Hofe, Sir Thomas Randolph, war vollständig auf Seite Murrays und mochte ihm wohl mehr Unterstützung versprochen haben als er nachher gewähren konnte. Nach dem Aufstande, dessen Misslingen Elisabeth gewiss als einen Schlag für den Protestantismus empfand, war Randolphs Stellung unmöglich; am 19. Februar 1566 verließ er die schottische Hauptstadt und nahm seinen Aufenthalt in Berwick.

Um diese Zeit erschien in Edinburgh ein Gedicht, das der Königin viel Ärger verursachte. Es trug den Titel: „Maister Randolphes Phantasey" (1). Obwohl in englischer Sprache von einem Engländer verfasst, hat es Cranstoun doch in seine Sammlung aufgenommen, da es als erstes die Reihe der satirischen Gedichte einer so denkwürdigen Epoche schottischer Geschichte eröffnet und eine selbst in Einzelheiten sehr genaue Schilderung der politischen Ereignisse der zweiten Hälfte des Jahres 1565 nach den Anschauungen eines Augenzeugen gibt.

Das in eine Vision eingekleidete Gedicht führt zunächst Thomas Randolph ein, wie er, von den Sorgen des Hoflebens gequält, in seinem Zimmer unruhig auf- und abgeht und nach einem Mittel sucht, um sich aufzuheitern. *Desire* räth ihm einen Spaziergang ins Freie, *Fancye* Beschäftigung mit den Musen, aber *Reason* überzeugt ihn von der Nutzlosigkeit solchen Versuches und fordert ihn auf, sich einem mitfühlenden Freunde anzuvertrauen, warnt ihn aber zugleich vor der Untreue desselben. So überlässt er sich denn einsamem Nachdenken, wobei ihm die jüngsten Ereignisse Schottlands durch den Sinn ziehen: die Liebe Marys zu Darnley, ihre Vermählung und der darauffolgende Bürgerkrieg. Er denkt der alten, treuen Rathgeber, die Mary vertrieben und ihrer Güter beraubt hat, und der neu eingesetzten, die, nur auf eigenen Vortheil bedacht, sich vermessen, das Staatsschiff im Sturme zu lenken, und doch nicht eine Barke steuern könnten! Murray und seine Anhänger gelten ihm als Märtyrer ihrer Überzeugung, die

Stützen der katholischen Königin als eigennützige, herrschsüchtige Schmeichler. In dieser Stimmung greift er nach seinen Büchern und sucht Beispiele für ähnlich grausame Herrscher, die selbst ihre Verwandten nicht geschont haben. Die Geschichte belehrt ihn, dass alle Tyrannen ihre Gräuelthaten mit dem eigenen Blute haben büßen müssen. Schon will er ihr Geschick als Warnung für andere niederschreiben, als er, von Müdigkeit überwältigt, einschläft und träumt, die Königin komme zur Thür herein, bleibe vor ihm stehen und bedeute ihm, auf ihre Worte zu hören.

Der nun folgende Theil, auch äußerlich durch das Versmaß *(Rhyme-royalstrophen)* von der Einleitung und dem Schlusse *(Poulter's measure)* geschieden, ist der eigentliche Kern des Gedichtes und enthält *„The Quenes Majestic complante of a mysordered comon weale"*.

Mary bittet Randolph, auch sie in seine Schilderung unglücklicher Regenten aufzunehmen, und beginnt mit bitteren Selbstvorwürfen und Klagen, dass sie bei der Wahl eines Gemahls und Rathgebers mehr persönlicher Neigung und ihrer Leidenschaft gefolgt sei als Weisheit und Überlegung an den Tag gelegt habe. Sie verflucht die Schmeichler an ihrem „Venushofe", denen sie ihr Ohr geliehen, bereut es, das Land dadurch in Elend und Bürgerkrieg gestürzt zu haben, und schildert eingehend, mit allem geschichtlichen Detail, wie sie ihrer Rachsucht gegen Murray die Zügel gelassen und seinen Aufstand niedergeworfen habe. Am besten sei es für einen Fürsten, so schließt sie ihre reuevolle Beichte, die Herzen der Unterthanen durch Gerechtigkeit und Milde zu gewinnen; denn wie Phöbus' warme Strahlen die duftende Blume zur Blüte treibt, so auch der Fürsten Milde die Liebe der Unterthanen.

Damit wacht Randolph auf und ergeht sich in mannigfachen Variationen über das bereits eingangs angeschlagene Thema der Unbeständigkeit des Glückes, insbesondere derjenigen, welche bei Hofe in Ehre und Ansehen stehen, und der Herrscher selbst. Das Beste sei *„the golden mean"* und, wenn das Glück uns verlässt, Standhaftigkeit.

Der politische Standpunkt des Verfassers ist klar. Das Gedicht ist wie so viele der folgenden auf die Verherrlichung Murrays berechnet und enthält, wenn auch hier

noch in schonender Weise, eine Anklage Marys. Sie erscheint als die vom Glücke und von falschen Rathgebern verführte Königin, der das Unglück des Landes zuherzen geht, die ihre Thaten bereut. Ihre geistigen und körperlichen Vorzüge, vor allem ihr persönlicher Muth und der Liebreiz ihrer Erscheinung, werden so geschildert, dass man sich zu der Annahme versucht fühlt, der Dichter habe sich unwillkürlich vom Banne ihrer Erscheinung nicht freimachen können. Ihre Kampfeslust und ihr Mangel an Besonnenheit wird wie entschuldigend als ein Erbtheil der Guisen hingestellt. Ihr leidenschaftliches, unüberlegtes Handeln, das hartnäckige, rücksichtslose Verfolgen ihrer Wünsche und Neigungen begreift man an einem vom Glücke verwöhnten Kinde, als welches sie uns geschildert wird.

Das Bild Murrays ist mit der Feder eines Verehrers gezeichnet. Was er Mary verdankte, sein Ehrgeiz, sein Fiasko in Edinburgh, alles dies wird geflissentlich übergangen. Für den Verfasser des Gedichtes sucht er durch das, was er thut, nur die Wahrheit zu fördern *(„to advance the truth“)*, ebenso wie Lord Scope, der die Flüchtlinge in England aufgenommen hatte.

Der literarische Wert dieser 811 Zeilen langen Dichtung — falls sie überhaupt diesen Namen verdient — ist recht gering. Wenn Cranstoun den Rahmen des Gedichtes dichterisch höher stellt als die Klage, so kann ich ihm nicht zustimmen. Denn wie die ganze Einkleidung so ist auch die Gestalt des von den Sorgen des Hoflebens gequälten Höflings, der sich durch einen Spaziergang oder durch Lesen davon befreien will, ganz traditionell. (Vgl. als unmittelbares Vorbild Lyndesays *„Courtiour“* in *„The Monarche“* und seine *„Secunde Epistyl of the Papyngo, directit to hir brether of Courte.“)*[1]) Das Gleiche gilt von den Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glückes und des Hoflebens, der allegorischen Darstellung von Seelenvorgängen, der Häufung von Beispielen aus der Geschichte als Belege für einen Erfahrungssatz und dem Vorführen der Werbung Darnleys unter dem Bilde einer Belagerung.

---

1) Ich verweise hier und im Folgenden öfters nur auf Lyndesay, weil ich ihn bei der großen Verbreitung seiner Werke überall dort für das Vorbild halte, wo man überhaupt ein solches annehmen will.

Nirgends finden wir poetischen Schwung, überall conventionelle Phrasen. Ja man muss über die Fülle von bewussten Plagiaten erstaunen, wenn man einen Blick auf die Anmerkungen Cranstouns wirft, in welchen er zeigt, dass der Dichter für so gewöhnliche Gedanken nicht einmal eigenen Ausdruck gesucht sondern ganze Wendungen und Zeilen, Bilder und Gleichnisse wörtlich aus dem damals weitverbreiteten Sammelwerke „Tottel's Miscelany“ und aus Sackvilles *„Induction“* zum *„Mirror for Magistrates“*, auf den er auch l. 276 anspielt, entlehnt hat.[1]) Die Schlussverse varieren Gedanken, die der unvollständigen Horazübersetzung in *„Tottel's Miscellany“* entnommen sind. In dieser Mosaikarbeit, der jeder Zug von Originalität mangelt, ist so wenig Geschick beim Verbinden der einzelnen Theile zu beobachten, dass der Zusammenhang derselben oft nur schwer herauszufinden ist. Will man überhaupt von dichterischer Befähigung sprechen, so kommt nur die eigentliche Klage in Betracht, weil der Verfasser hier allein selbständig ist und trotz langer, chronikartig erzählter Berichte doch dort, wo er offenbar selbst Gesehenes schildert, sein Gefühl durchbrechen lässt und in lebendiger Darstellung Wärme und Theilnahme an seinem Stoffe verräth.

Als Verfasser des Gedichtes nennt sich Thomas Jenye, der zur Zeit der darin geschilderten Begebenheiten in diplomatischen Diensten Randolphs stand. Das Wenige, was Cranstoun über ihn in Erfahrung gebracht hat, zeigt ihn als politischen Abenteurer. Literarisch thätig scheint er nach der Abfassung unseres Gedichtes nur noch einmal gewesen zu sein. Die 1568 zu Antwerpen erschienene, dem englischen Gesandten in Frankreich, Sir Henry Norris, gewidmete Übersetzung eines Werkes Pierre Ronsards, betitelt *„A discours of the present troubles in France and Miseries of this tyme“* trägt seinen Namen. Der ähnliche Stoff mag ihn zu dieser zweiten und, wie es scheint, letzten Arbeit gereizt haben.

Jenye schickt seinem Gedichte außer der üblichen Strophe *„To the Reader“* eine längere Widmung an Sir Thomas Randolph voraus, datiert *„at my Chambre in Eden-*

---

[1]) Vgl. besonders ll. 34, 39, 40, 517—530, 786—809.

brughe the last of Decembre 1565". Es ist ein besonders eingangs ungemein schwerfälliges Stück Prosa, in welchem er Randolph „*as the cheffe parent herof*" bittet, „*this myte of fame*" anzunehmen und sich nicht zu weigern, seinen Namen dafür zu leihen. „*I had not compiled this tragedie*", fährt er fort, „*yf some my contremen resolved of muche better then I can or ought conceyve of my selffe by there sundrye letters and meanes entreated me to write what I sawe, which chefflie by there procurement I have done.*"

Es war nun zu erwarten, dass man nach Titel und Anlage des Gedichtes Randolph selbst für den Verfasser und Jenye bloß für seinen Strohmann halten würde, zumal ja Randolphs politische Haltung eine solche Annahme sehr wahrscheinlich machte. Das geschah auch allgemein; Mary bezeichnete ihn offen als den Autor oder doch als den geistigen Urheber der Verse und erzwang aus diesen und anderen früher dargelegten Gründen seine Entfernung von Edinburgh. Randolph leugnet in einem Briefe an Cecil vom 26. Mai 1566 aufs entschiedenste jede Mitwissenschaft: „*I affirme trewlye and advisedlye that I never wrote booke agaynste her, or gave my consent or advise to anye that ever was set forthe to her defamatioun or dishonour, or yet ever lyked of anye suche that ever dyd the lyke.*" Er scheint in London auch Glauben gefunden zu haben, wie ein Brief an Cecil unter dem 7. Juni 1566 vermuthen lässt; doch drückt er in demselben die Hoffnung aus, „*that the reporter, because he is in this toun shallbe knowne.*"

Dies alles ist deshalb von Wichtigkeit, weil dabei auffällt, dass Randolph, den das Gedicht doch endgiltig um seine Stellung brachte, nicht den Verfasser nennt, den er ja kennen musste, noch auch zur Verantwortung ziehen ließ. Dass er seiner nicht mehr habhaft werden konnte, ist kaum anzunehmen: hören wir doch nicht einmal von einem Versuche, ihn zu ergreifen. Auch ist ein Racheact Jenyes, woran man denken könnte, ausgeschlossen, da wir ihn bald darauf wieder in diplomatischen Diensten Englands in Frankreich finden und dies als ein Zeichen dafür auffassen dürfen, dass ihm seine Dichtung nichts geschadet hatte. Randolph scheint ihm vielmehr zur rechtzeitigen Flucht behilflich gewesen zu sein. Denn berücksichtigt man noch

Inhalt und Ton seiner Vorrede, welche den Eindruck hervorruft, als wollte sich Jenye hinter Randolph decken, so darf man wohl vermuthen, dass dieser seinen Untergebenen zur Abfassung des Gedichtes veranlasst habe. Dies Verseschmieden auf Befehl, ohne inneren Drang und Talent, würde auch den gänzlichen Mangel an Originalität und die selbst für jene Zeit verblüffende Menge von Plagiaten erklären, zu denen Jenye in seiner Hilflosigkeit griff. Ganz im Sinne Randolphs ist ferner der rein politische Charakter des Gedichtes, das offenbar eine Rechtfertigung seiner Mary gegenüber beobachteten Politik sein sollte: die religiösen Fragen der Zeit drängen sich nicht wie später in den Vordergrund sondern fehlen ganz. Sogar Titel und Einführung seiner selbst können mit seiner Einwilligung gewählt sein, weil die Dichtung dadurch an Natürlichkeit und Popularität gewann. Schließlich dürfte der Ruhm, zum Helden eines Gedichtes gemacht zu werden, einem Manne ganz willkommen gewesen sein, dessen *„zealous nature and inclynacion to letters“* Jenye in seiner Widmung rühmt.

Die Ehe Marys war aus zu wenig tiefen und edlen Gefühlen geschlossen worden, als dass ihr Glück hätte lange dauern können. Bald folgte die Entfremdung. Darnley erwies sich als ein eitler, hochfahrender Wüstling und roher Trunkenbold, der sich weder als Mensch Achtung noch als Gatte Liebe zu erwerben wusste. Durch die Ermordung Rizzios (9. März 1566) und Darnleys niederträchtiges Benehmen gegen seine Helfershelfer bei dieser feigen That verscherzte er sich den letzten Rest seines Ansehens bei Katholiken und Protestanten und die Neigung seiner Gemahlin. So konnte denn auch die Geburt eines Prinzen am 19. Juni 1566 keine Änderung in das Verhältnis der beiden Gatten bringen. Die liebe- und schutzbedürftige Königin hatte für ihn nur mehr das Gefühl des Überdrusses und der Verachtung und begünstigte immer offener den allmählich mächtig gewordenen Bothwell. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, zu untersuchen, wie weit Mary an den folgenden Ereignissen die Schuld trug. Es genügt für unseren Zweck, sie einfach zu verzeichnen. In der Nacht vom 9. auf den 10. Februar 1567, als Darnley infolge einer Krankheit

ein an der Stadtmauer von Edinburgh gelegenes altes Haus bei der sogenannten Kirk-of-Field bewohnte und Mary in Holyrood einem ihrer Diener, Sebastian Pagez mit Namen, zu seiner Hochzeit eine Tanzunterhaltung gab, wurde jenes Haus durch Pulver in die Luft gesprengt. Den Leichnam des Königs fand man, von der Explosion unversehrt, aber mit Zeichen der Erdrosselung, unweit des Hauses im Garten.[1])

Unsere Gedichte bezeichnen Bothwell direct als Mörder, d. h. als Anstifter dieses Verbrechens: 3, 11; 4, 108; 5, 69; 7, 62, 220; 10, 132; 14, 18; Mary als die Mitwisserin: 3, 61 ff.; 4, 61 ff.; 10, 221, und folgen der damals allgemeinen Annahme, dass Darnley mit in die Luft gesprengt wurde: 4, 76; 10, 220.

Wenn auch in Schottland der gewaltsame Tod eines Königs kaum mehr etwas Unerhörtes war, ja gerade in unserer Zeit, wie wir bald hören werden, der Gedanke vielfach Verbreitung fand, der Herrscher sei für sein Thun und Lassen ebenso verantwortlich wie jeder andere Sterbliche, er könne abgesetzt und selbst zum Tode verurtheilt werden, so versetzten doch die Umstände, unter welchen diesmal der Königsmord geschehen war, nicht nur alle Gemüther in Edingburgh und Schottland sondern weit über die Grenzen des Landes hinaus in die größte Aufregung. Darnleys Religion und sein Charakter waren vergessen, man sah nur seine der verbrecherischen Leidenschaft eines buhlerischen Weibes grausam geopferte Jugend und Schönheit, und sein tragisches Ende gab den Gegnern Marys Gelegenheit, sie im wirksamen Gegensatze zu seiner Verherrlichung mit Schmähungen zu überhäufen und die That als Agitationsmittel für die Entflammung religiös-politischen Hasses auszunützen.

In weit schärferem Tone gegen die Königin als wir in „Randolphes Phantasey" gefunden, im gleichen etwa wie Buchanans später geschriebene „*Delectio*", sind zwei um diese Zeit verfasste Gedichte gehalten: „Ane Ballat declaring the Nobill and Gude inclination of our King" (3) und „The testament and tragedie of umquile King Henrie Stewart of gude memorie" (4).

[1]) Über verschiedene zeitgenössische Versionen dieser von den unseligsten Folgen begleiteten That vgl. Cranstoun, II, p. 26 ff., 39 ff.

Ersteres dürfte, obwohl es sich unter den *State Papers* vom Mai 1567 findet, kurz nach dem Morde (l. 73 gibt den *terminus a quo)* entstanden sein, da die Entführung Marys durch Bothwell (24. April), die Scheidung von seiner Frau (Anfang Mai) und seine Vermählung mit Mary (15. Mai) für den offenbar polemischen Zweck des Gedichtes unverwertet geblieben sind; letzteres mag etwas später (l. 108) geschrieben sein.

In beiden erscheint Darnley als Idealbild aller Vollkommenheiten; die alte Geschichte muss zahlreiche Beispiele für die überschwengliche Lobpreisung seiner Schönheit, seiner Tugenden und Fertigkeiten liefern, Mary dagegen wird als Urbild aller verbrecherischen Sinnlichkeit, Falschheit und Gottlosigkeit den verruchtesten Beispielen des Alterthums und — in echt calvinistischem Sinne — des alten Testamentes gleichgestellt. Jede Zeile athmet glühenden Hass (vgl. besonders 3, 169—192), der bis über das Grab hinaus dauern soll. Denselben zelotischen Geist zeigt die Aufforderung zur Rache an die Lords. Bleibe die That ungerächt, so werde, wie einst ganz Israel durch Acans Vergehen ins Unglück gerieth (Buch Josua, Cap. VII), jetzt das ganze schottische Volk bestraft werden. Als Motiv der That wird allerdings Rache für Rizzios Ermordung angegeben, von der immer nur als *„deit"* (3, 39; 4, 185) gesprochen wird, wobei Darnleys Antheil daran ganz unberührt bleibt, und weiters der Königin Liebe zu Bothwell; aber Mary erscheint dabei von angeborener Falschheit und Sinnlichkeit, als ein dämonisches Weib, das zur Befriedigung ihrer Lust mit Menschenleben ihr Spiel treibt, Darnley hingegen als eines ihrer unschuldigen Opfer.

Der Vollständigkeit halber seien an dieser Stelle auch zwei englische Gedichte über denselben Gegenstand besprochen. Das eine mit H. C. unterzeichnete druckt Cranstoun, II, p. 40—44, als *„a contemporary English ballad on the subject"*, ohne ein näheres Datum der Abfassung anzugeben. *„Of similar purport"*, sagt er am Schlusse, *„is a ballad in ‚Percy's Reliques of Ancient Poetry', series II, bk. II, Nr. 14"*.[1]) Beide zeigen in Inhalt und Darstellung bis

---

[1]) Sie trägt den Titel: *„The Murder of the King of Scots."*

auf wörtliche Übereinstimmungen so unverkennbare Ähnlichkeit, dass an einer Abhängigkeit beider nicht zu zweifeln ist. Percys Ballade ist in der uns erhaltenen Form erst nach 1568 verfasst, die längere von Cranstoun gedruckte scheint unmittelbar auf die Nachricht vom Tode Darnleys hin entstanden zu sein. Darauf weist die breite Schilderung aller die augenblickliche Neugier befriedigenden Details des Mordes, die Zeichnung der Königin (vor allem in der bei Percy fehlenden Schlusscene), vielleicht auch der Umstand, dass Bothwell noch nicht als Mörder und Murray als „*Lord*" Jamie bezeichnet wird, während er vom 22. August 1567 an „*Regent*" und „*Governour*" heißt. Wir dürfen demnach in der kürzer gefassten Percy'schen Ballade als der jüngeren eine Nachbildung der von Cranstoun gedruckten sehen.

Inhaltlich interessant sind die englischen Gedichte noch insofern, als sie Ansichten über Darnleys Werbung und Tod enthalten, wie sie damals in England, abweichend von den in Schottland herrschenden, verbreitet waren. Und während die schottischen Balladen in erster Linie Parteipamphlete sind, suchen jene zunächst für den unglücklichen König, der ja seine Jugend in England zugebracht hatte und mit dem englischen Königshause verwandt war, Mitleid zu erregen, wobei es selbstverständlich auch hier nicht ohne übermäßiges Lob abgeht.

Nach Darnleys Tode drängen die Ereignisse einander in rascher Folge. Am 12. April 1567 unterzieht sich Bothwell einem Scheingerichte und wird freigesprochen. Eine Woche später lässt er bei dem sogenannten „*Ainslie's Supper*" von den Häuptern des Adels ein Document unterfertigen, in welchem ihm dieselben ihre Überzeugung von seiner Unschuld am Königsmorde ausdrücken und ihn zugleich der Königin als geeigneten Gemahl empfehlen. Wenige Tage nachher erfolgt die Scheidung von seiner ihm vor kaum vierzehn Monaten angetrauten Gemahlin, am 12. Mai seine Ernennung zum Duke of Orkney, und am 15. Mai — drei Monate nach Darnleys Ermordung — erreicht er den Höhepunkt seines Ehrgeizes, die Hand seiner Königin. Mary that trotz aller Warnungen in blinder Leidenschaft zu dem

Manne den verhängnisvollsten Schritt ihres Lebens, den sie bald bitter bereuen sollte. Alle Feinde Bothwells und der Königin erhoben sich, die Truppen beider Parteien stießen am 15. Juni bei Carberry Hill aufeinander, und Mary ergab sich, während Bothwell nach den Orkneys und von dort in die Nordsee entkam, wo er von dem Capitän eines dänischen Schiffes gefangen und zunächst nach Bergen, dann nach Kopenhagen gebracht wurde. Auf Befehl Friedrichs II. in Malmö, später in Draxholm eingekerkert, starb er, vergessen von aller Welt, am 14. April 1578. — Die Königin wurde nach Edinburgh und von da nach Lochleven geführt. Hier nöthigte man sie am 24. Juli, zu Gunsten ihres Sohnes abzudanken, der dann am 29. Juli zu Stirling Castle feierlich zum Könige gekrönt wurde. Mit der Regentschaft während der Minderjährigkeit wurde Murray betraut, und derselbe aus Frankreich, wo er sich gerade aufhielt, zurückberufen. Nach einer Unterredung mit Mary zu Lochleven am 15. August, in welcher sie ihn um Annahme der Regentschaft bat, übernahm er dieselbe am 22. August 1567. Aber die Ruhe dauerte nur kurze Zeit. Am 25. März 1568 gelang es der Königin, aus ihrer Gefangenschaft zu entkommen, und rasch sammelten sich ihre alten Anhänger und viele, die mit der strengen Regierung Murrays unzufrieden waren, um die Königin. Aber die Schlacht bei Langside am 13. Mai 1568 entschied gegen sie, und auf ihre augenblickliche Sicherheit bedacht, floh sie zu ihrer „königlichen Schwester“ auf englischen Boden.[1])

Hatte man im Volke die Vorgänge im königlichen Hause schon vor Darnleys Ermordung mit wachsender Erregung verfolgt, so war dies noch mehr nach derselben der Fall, als man immer deutlicher Zweck und Ziel derselben erkannte. Die Wuth richtete sich vor allem gegen Bothwell, den ungestraften, ja mit dem Königstitel belohnten Mörder: *„that coward kingslayer“* 7, 220, *„that bowdin bludy beist“* 7, 113;

---

[1]) Man vergleiche zu den geschilderten Ereignissen Swinburnes breit angelegtes Drama *„Bothwell“* (Zeit vom 9. März 1566 bis 16. Mai 1568), das zweite seiner Stuart-Dramen: *Chastelard* (1865), *Bothwell* (1874) und *Mary in Prison* (1881).

... full of fylthyness,
...ich mountit up in gloir,
... Realme and all power to posses,
...gaipand guid men to devoir, ..." 7, 43—46.

...gin erfährt zuweilen die Entschuldigung, als sein ... angesehen zu werden, dass er „behext" hat (7, 117). ...nmittelbar nach der Ergebung Marys bei Carberry Hill (l. 129 gibt den *terminus ad quem*, 29. Juli, da der junge Thronfolger nur „*prince*" und nicht wie nach diesem Datum „*king*" genannt wird) dürfte Nr. 5, „Ane Exhortatioun to the Lordis", entstanden sein. Es ist eine in durchaus ernstem, leidenschaftslosem Tone gehaltene, eindringliche Mahnung an die Lords, durch ihren leicht errungenen Sieg nicht stolz und übermüthig zu werden sondern ihn Gott und ihrer guten Sache zuzuschreiben, im Vollbewusstsein der großen Aufgabe, die ihrer noch harre, auf der Bahn des Rechtes fortzuschreiten und die Theilnehmer an dem Morde zur Rechenschaft zu ziehen. Den Hauptanstifter Bothwell sollen sie hartnäckig verfolgen, die Königin gut bewachen und besonders für die Sicherheit und die Erziehung des jungen Prinzen wohl sorgen. Die wirklich innige Theilnahme für diesen (l. 129—144) findet auch sonst in den Gedichten beredten Ausdruck. Er ist

„*Our prettie Prince, the peirl of all this land ...*
That riche relick and tresour of Scotland." 7, 71, 73.

Vgl. weiters 6, 127; 12, 37; 15, 147; 17, 185—192; 19, 81. Auch der Verdacht, dass ihn Bothwell vergiften wollte, findet sich mehrfach: 7, 71; 17, 23; 18, 63, wie dasselbe später wieder von Murray behauptet wird: 9, 132, 136, 197 ff.

Eine Rechtfertigung der Gefangennahme Marys und der Verfolgung Bothwells wird versucht in „Ane Declaratioun of the Lordis just quarrel" (Nr. 7). Ich halte es trotz der Anordnung Cranstouns nach den *State Papers*, die sich in anderen Fällen (Nr. 3, 11, 22, 33) als unsicher erweist, für früher verfasst als Nr. 6, das an den „Regenten" Murray gerichtet ist und daher nach dem 22. August 1567 geschrieben sein muss, weil trotz des lobpreisenden Charakters des Gedichtes weder Murrays noch einer Regentschaft über-

haupt Erwähnung gethan wird. Wahrscheinlich fällt die Abfassung vor den 29. Juli, denn der junge Prinz wird l. 71 noch nicht „*king*“ genannt. Das nicht uninteressante Gedicht führt uns zwei Philosophen vor, Erideilus, den Vertreter des Königthums von Gottes Gnaden, und Philandrius, der die Verantwortlichkeit der Herrscher dem Volke gegenüber bis zum äußersten befürwortet. Der Dichter hat nach Art der Renaissancedichtung den Charakter der beiden Hauptpersonen, die er bei ihrer Disputation belauscht, schon durch die Namen ausgedrückt und sie ll. 9, 10 zum Überfluss noch erklärt. Indem er dem zaghaften Erideilus bloß drei Strophen zutheilt, die meist nur wohlbedachte Fragen oder leicht zu widerlegende Einwürfe enthalten, auf die Philandrius in 28 Strophen antwortet, hat er sich zugleich ein gerechtes Abwägen beider Ansichten erspart und sich ohneweiters als Anhänger des letzteren bekannt.

In der That trat diese antimonarchische Strömung damals in Schottland stärker hervor als anderswo. Sie war hervorgegangen aus dem Bekanntwerden mit dem classischen Alterthum, aus der Bewunderung der demokratischen Verfassung in den griechischen Freistaaten und in der römischen Republik, endlich aus dem durch die großen Entdeckungen und die Erweiterung menschlichen Könnens auf allen Gebieten stetig wachsenden Selbstbewusstsein des Einzelnen. Verstärkt durch das allmähliche Loslösen von der kirchlichen Autorität und die damit verbundene größere Glaubensfreiheit, musste dieses Heraustreten der eigenen Individualität besonders in jenen Ländern bedeutend an Boden gewinnen, in denen eine nach und nach das oberste Censoramt in Staat und Kirche beanspruchende Volkskirche mit presbyterianischer Verfassung erstand wie in der Schweiz, in Frankreich und in Schottland. Noch bevor sie in Frankreich in Hottoman einen warmen Verfechter und in England den gewaltigen Anklang fand, der die Katastrophe von White Hall herbeiführte, wurde sie in Schottland schon von Lyndesay vorbereitet. Vgl. z. B. die Rede des „*King Divine Correction*“ in seiner „*Satyre*“, ll. 1572—1620, besonders von l. 1605 an, da er ausruft:

„*Quhat is ane King? nocht bot ane officiar*
To caus his Leiges live in equitie . . .“

Zu entschiedenem Ausdrucke brachte sie 1556 William Lauder in seinem *„Ane Compendious and breve Tractate concerning the office and Dewtie of Kingis"* *(E. E. T. S. 4)*, und ihre unerschrockensten Verfechter erstanden in Knox und Buchanan. Man halte die Predigten des Reformators und speciell eine von *Burton, History of Scotland, vol. IV, p. 30*[1]) citierte Stelle mit unserem Gedichte zusammen, und man wird unschwer die Quelle erkennen. Was hier sowohl wie in Buchanans *„De jure Regni"* und den gleichartigen Schriften verlangt wird, ist das Recht des Volkes, an der Regierung theilzunehmen, seinen Herrscher frei zu wählen, ihn zur Rechenschaft für seine Thaten zu ziehen, besonders dann, wenn er Glauben und Rechte des Volkes mit Füßen tritt, ja ihn abzusetzen und mit dem Tode zu bestrafen. Die Königsgewalt stammt vom Volke, es darf sie auch nehmen; der König ist nur ein Vasall seiner Unterthanen. Natürlich fehlt es auch nicht an solchen, welche an der Unverletzlichkeit und Unverantwortlichkeit der Könige festhielten und sich dabei wie ihre Gegner auf die Bibel stützten. In Elisabeths Augen galt es als eine der ersten Pflichten eines Unterthanen, die Heiligkeit der Herrscherwürde hochzuhalten. Darum scheinen mir auch ihre Bemühungen um die Befreiung Marys aus Lochleven aufrichtig und ihren wahren Gesinnungen entsprechend. Den Glauben an die *„ordinance dewyne"* zeigen 3, 128; 9, 237; 18, 49; 24, 62; 25, 35 ff.

Als Murray die Regentschaft angetreten hatte, schien die kräftige Durchführung der reformatorischen Bestrebungen gesichert, wenn er wie bisher ein thätiger Anhänger derselben blieb. Eine öffentliche Mahnung dazu enthält Nr. **6**: „Ane Exhortatioun derect to my Lord Regent and to the Lordis accomplisis." Im Tone von Nr. 5 bittet der Dichter den Regenten Murray und die Lords, in Anbetracht der in letzter Zeit von Gott so offenbar gezeigten Gnade treu und fest am wahren Glauben zu halten und keine egoistische Politik zu treiben, sondern wieder Recht und Ordnung (vgl. auch 5, 97—104) in dem zerrütteten Lande herzustellen, sowie vor allem der

---

[1]) *John H. Burton: The History of Scotland, Edinburgh 1873.*

von dem Adel wie den *„wicket Papistis“*, diesem „Locustenschwarme“, ausgesaugten Landbevölkerung wieder aufzuhelfen (ll. 86—88, 113—120).

Murray führte denn auch die Regierung mit starker Hand und im Sinne der Reformatoren. Das December-Parlament des Jahres 1568 bestätigte und verschärfte unter seiner Mitwirkung alle Bestimmungen der Ständeversammlung von 1560. Natürlich musste er deshalb heftiger Anfeindung von gegnerischer Seite verfallen. In Nr. 8 ist uns ein Gedicht erhalten: „Ane Answer maid to the Sklanderaris that blasphemis the Regent and the rest of the Lordis“, das sich in den heftigsten Ausbrüchen gegen einen anonymen Gegner des Regenten wendet und sich in Vermuthungen über die Person des Verleumders ergeht, sonst aber nichts von dem Inhalte des uns wahrscheinlich verloren gegangenen Gedichtes verräth als den Anwurf *„Bastard“*, den es enthalten hat. Gegen diesen nämlich wird Murray durch den Hinweis auf *„gude king William“* (= Wilhelm den Eroberer) vertheidigt, der ja auch ein Bastard gewesen sei.

Als ein wohlthuendes Gegenstück zu den Mary anfeindenden, Murray verhimmelnden Gedichten von protestantischer Seite erscheint Nr. 9, „A Rhime in defence of the Queen of Scots against the Earl of Murray“. Trotzdem es in englischer Sprache geschrieben ist, hat es in unserer Sammlung seine Berechtigung, weil es zu den wenigen von katholischer Seite verfassten oder doch erhaltenen Gedichten gehört. Mary gilt da ihren Anhängern als ein Opfer der selbstsüchtigen Politik ihrer Umgebung, besonders Murrays, dem sein Abfall von der katholischen Kirche, Mitschuld an Darnleys Ermordung und ehrgeiziges Streben nach der Krone, welches selbst das Leben seines jungen Königs nicht schont, vorgeworfen werden, weiters, dass er sich stets mit Schlauheit von der That, deren Anstifter oder Mitschuldiger er war, fernzuhalten und den Schein der Unschuld zu wahren wusste, besonders vor den Augen der Menge, um deren Gunst er buhle und deren Abgott er sein wolle. Die Handlungsweise Marys und ihr Verhältnis zu Bothwell werden ganz so geschildert wie von Mary selbst in einem Schreiben an den

französischen Hof nach vollzogener Heirat. (Vgl. Burton a. a. O. IV, p. 229 ff.) Während der Verfasser des Gedichtes in der Flucht Marys von Lochleven Gottes Hand erblickt, die über den Fürsten schwebt, unterbleibt jede Erwähnung von Carberry Hill oder Langside.

Murrays Regentschaft war von kurzer Dauer, man darf wohl sagen, zum Unglücke des Landes. Denn dass es unter seiner Regierung einer gedeihlicheren Entwicklung entgegengegangen wäre als unter seinen schwachen, kurzlebigen Nachfolgern, darf man wohl annehmen. Seine Ermordung durch Hamilton von Bothwellhaugh am 23. Jänner 1570 erregte denn auch die größte Bestürzung und aufrichtige Trauer bei seinen zahlreichen Anhängern, während anderseits seine Gegner frohlockten, ja die ganze katholische Welt, Spanien und Frankreich an der Spitze, das Ereignis als den Beginn einer neuen Ära ihres Einflusses auf Schottland und die Gestaltung der Dinge in einem der vertriebenen Königin und dem alten Glauben günstigen Sinne ansah. Murrays Tod bedeutete für die schottischen Reformatoren den Beginn neuer Angriffe, denen man nicht minder mit dem Schwerte als mit Wort und Schrift begegnen musste. Der Regent war ihr mächtiger, treu ergebener Schützer gewesen, den sie mit Recht *„the cheif mantenar of Gods gloir“* (13, 91) nennen durften. Er hatte erstrebt und auch erreicht, neben Knox als eigentlicher Träger des reformatorischen Volksgedankens und als seine weltliche Stütze zu gelten. Darum hat kein Ereignis jener Zeit, selbst nicht der Tod des gewaltigen Reformators, zu so zahlreichen Lob- und Preisgedichten Anlass gegeben, wie Murrays jähes Ende durch Meuchelmord. Er wird in der Dichtung zum verklärten Märtyrer seines Glaubens (10, 34, 35), zum Heiligen des Herrn (14, 74). Sein Bild wird in noch höherem Maße als wir es bei Darnley gesehen haben ins Ideale gehoben, sein Tod soll zur Rache und zur Vernichtung der Gegner seines Glaubens antreiben und der Ausgangspunkt neuer Erfolge für die Sache der Reformation werden. Die Gedichte, sämmtlich von streng puritanischem Geiste durchweht, zeigen eine Auffassung von Murrays Leben und Charakter, wie sie etwa Knox von ihm hatte, der nur

einen Fehler an ihm fand — denjenigen zu großer Milde gegen seine Schwester.

Ich hebe der Charakterisierung wegen gewisse Züge und Eigenschaften hervor, die immer wieder stark und übereinstimmend betont werden. Seine Gerechtigkeitsliebe: 10, 346; 13, 90; 14, 72; 15, 74; 17, 39, 58; 18, 13; 19, 23—26; sein strenges Vorgehen gegen Diebe und Seeräuber: 10, 289 ff., 304 ff.; 12, 22, 23; 14, 71; 17, 55; 19, 37, besonders gegen die von Liddesdale, die ja seit langer Zeit ein Erbübel des Landes waren (vgl. *Sir Richard Maitlands „Complaynt against the Theivis of Liddesdaill"*) und deren Bezwingung wie überhaupt eine Beilegung der unsicheren Verhältnisse der Borders Murray gelungen war; seine energische Hexenverfolgung: 10, 376; 17, 56; 19, 36; seine aufopfernde, treue Erfüllung seiner Herrscherpflichten: 10, 353 ff.; 12, 25—27; seine Verdienste um den Glauben und das Niederwerfen der *„Idolatrie":* 14, 61 ff.; 17, 51; 19, 35; seine Liebe zu den Armen: 12, 12, 359; 17, 50; seine Einfachheit und Leutseligkeit: 10, 361 ff.; 17, 65 ff.; In theilweiser Übereinstimmung wird ihm im Stile der Zeit 10, 77 ff. und 14, 66 ff. Abrahams Glaube, Salomons Weisheit, Samsons Stärke, Jethros Gerechtigkeit, Scipios Keuschheit, Davids Güte, des Titus Freigebigkeit und des Camillus Sorge um das Staatswohl nachgerühmt. Mit solchen persönlichen und solchen Herrschertugenden geschmückt, kam ihm keiner gleich seit des Fergus und des Bruce Zeiten in Schottland: 10, 377, 378; 12, 18; 18, 104, und Gott hat ihn zu sich genommen, *„because ye wordlinges ar ane Cursit Clan: Ye war not worthie of this godly man"* (10, 51, 52). Sein einziger Fehler war Großmuth zu unrechter Zeit, damals als er nach der Schlacht bei Langside den gefangenen Hamilton nicht hinrichten ließ 10, 267, 274, 404; 11, 72; 17, 61, 73; 18, 9; 19, 69; Fürsten sollen sich an ihm ein warnendes Beispiel nehmen, denn sein Tod war offenbar die Strafe für diese Großmuth, 12, 87.

Selbstverständlich fehlt es nicht an Verwünschungen des Mörders, dessen Undank eingehendst beleuchtet wird 10, 409; 11, 39, 56. Dass er ein Hamilton ist, erscheint in weitgehendster Form für Parteizwecke ausgenützt. Sah man doch in ihnen und ihrem Anhange den unmittelbarsten

Feind des neuen Glaubens. Ihr Haupt, der Herzog von Chatelherault, hatte als der nach Mary und ihren Nachkommen nächste Erbe des Thrones nach der Abdankung der Königin die Regentschaft für sich in Anspruch genommen und war im Februar 1569 aus Frankreich zurückgekehrt. Murray hatte ihn indes ergreifen und auf der Festung von Edinburgh gefangen setzen lassen. Der Commandant der Festung, Kirkaldy, ließ ihn bald nach der Ermordung des Regenten wieder frei. Der Mörder gilt als von den Hamiltons gedungen: 10, 405—408; 12, 7; 17, 95; ihr ganzer Stamm (Clan) wird verflucht: 11, 36; 12, 38; 13, 89; 19, 79; 20, 34 und ihre unrühmliche Vergangenheit erzählt: 12, 40 ff.; 13, 124 ff.; besonders kehrt sich der Hass gegen den „*Apostate*" und „*Campion of Babylon*", den Bischof Hamilton, welcher der Mitschuld an Murrays — 12, 55; 17, 97; 18, 61; 19, 77; 20, 169, 24 und 28 *passim;* 34, 17 — wie an Darnleys Tode 12, 8; 17, 96 bezichtigt wird.

Daneben begegnen Klagen über die Folgen der That, neues Elend und Bürgerkrieg, die zuweilen wie 17, 122, 137—152; 20, 31 ff. tief empfunden zu sein scheinen, während sie 11, 41 ff.; 17, 105 ff. den Thäter für das durch seine ruchlose That heraufbeschworene Unglück verantwortlich machen und dieselbe 19, 41 ff.; 20, 129 ff. als „Satanswerk" hinstellen mit leisem Anklang an fatalistische Anschauung, die noch deutlicher 12, 94—96 hervortritt. Mächtiger jedoch als jedes andere Gefühl ist das der Rache: 10, 398; 11, 81; 12, 82; 14, 91; 20, 96, 161; 21, 81; Gottes Zorn droht allen 11, 103—105; 13, 205 und Gottes Strafe gleichwie dem Saul, als er Agag nicht strafte (Sam. XV, 9 et seq.); 12, 135 (vgl. auch 30, 187; 31, 205; 39, 306), wenn die That nicht gerächt wird. Die Lords werden zur Einigkeit ermahnt: 11, 114; 15, 151; 19, 84: 19, 98—101; 20, 70, Vertrauen auf Gott und ihre gute Sache soll sie durchdringen: 11, 106; 17, 177 ff.; Gott selbst werde ihr „*Capitaine*" sein: 19, 55 und mit eigener Hand ihr Banner entfalten: 19, 110 (vgl. 6, 37; 26, 6.) Sie sollen die Schändung des Namens der Stewarts rächen 20, 119, 120.

Auf Mary wird der alte Schimpf gehäuft. Zwar steht sie in dieser Gruppe von Gedichten im Hintergrunde, da

sie auf dem Schauplatze nicht mehr thätig eingreift, aber ihre frühere Hofhaltung mit ihren den Puritanern so verhassten Lustbarkeiten muss als Gegensatz zu derjenigen Murrays dienen 10, 125 ff.; 17, 30 ff. (Vgl. auch 1, 420 ff.; 7, 70 ff.) Der alte Hass gegen „*Seingeour Rizzio, this stranger and fallow of na kin*" 10, 164, bricht stärker als früher (3, 89; 4, 121; 7, 36, 37) durch. In Nr. 10, 163—205 wird seine Ermordung eingehend beschrieben und als eine der gerechtesten Handlungen der Königin gegenüber hingestellt. Darnleys Tod wird, wie in der englischen Ballade Cranstouns ausdrücklich als Racheact Marys gedeutet, offenbar in der Absicht, um die Rachsucht der Königin zu einer Zeit recht deutlich vor Augen zu führen, da ihre Rückkehr nach Schottland wiederum nahe schien. Ausdrücklich wird 15, 117 und 21, 49 ff. vor ihrer Rückberufung gewarnt.

Wenden wir uns nun zur Aufzählung der auf Murrays Tod bezüglichen Gedichte. Am eingehendsten und im höchsten Grade panegyrisch gehalten ist Nr. **10** „Ane Tragedie in forme of ane Dialog betwix Honour, Gude Fame, and the Authour heirof in a Trance", über 400 Zeilen lang und in fortlaufenden Reimpaaren des *heroic vers* geschrieben. Honour und Gude Fame sind die Eltern Murrays und erzählen dem Autor in einem Traume dessen Geschichte, während er selbst als Todter in ihrer Begleitung erscheint und gegen die Tradition solcher Erscheinungen stumm bleibt. Der Stil ist leicht erzählend, durch den Dialog angenehm belebt, wenn auch ohne besondere poetische Wendepunkte.

Nr. **11.** „The Complaint of Scotland", eine Klage Schottlands um seinen Wohlthäter, galt bisher als ein auf die Ermordung Darnleys bezügliches Gedicht. Cranstoun hat mit guten Gründen nachgewiesen, dass es sich auf Murrays Tod bezieht.[1]) Hinzufügen möchte ich noch, dass die Anspielung auf die Arglosigkeit und Großmuth des Opfers ll. 71—75 nur auf Murray passt und, wie oben gezeigt wurde, für die seinen Tod verherrlichenden Gedichte

[1]) Der Ausdruck „*godly man*" (l. 71) würde indes bei dem Charakter unserer Gedichte keineswegs gegen Darnley sprechen, der 4, 101 „*ane saikles lambe*" genannt und von dem 3, 19 behauptet wird: „*in meikness he did all men excell*".

charakteristisch ist, ebenso wie die Verfluchung des ganzen Clan des Mörders l. 36 und die Beziehung darauf l. 78.

Eines der verbreitetsten Gedichte über den vorliegenden Gegenstand scheint Robert Sempills „The Regentis Tragedie" (Nr. **12**) gewesen zu sein. L. 151 gibt als *terminus ad quem* der Abfassungszeit den 17. Februar 1570.

Um dieselbe Zeit mag „The Deploration of the Cruell Murther of James, Erle of Murray" **(13)** entstanden sein, ein in Anordnung und Ausführung der einzelnen, auch äußerlich voneinander unterschiedenen Theile des Gedichtes durchaus predigtartiges Product, das überdies in seinem streng religiösen Tone mit ungewöhnlich zahlreichen Hinweisen auf die Bibel und Anwendungen von Bibelstellen einen an geistliche Betrachtungen gewöhnten, wenn nicht direct einen geistlichen Verfasser zu verrathen scheint. In der Einleitung weist dieser an der Hand der Geschichte nach, dass gute Menschen seit Adams Zeiten von den bösen unterdrückt worden seien; ein Beispiel aus jüngster Zeit sei Murray. Dabei berührt er die im Mittelalter allgemein verbreitete Sage, dass alle bösen Menschen, vornehmlich aber die Mörder, von Kain abstammen und (in begreiflichem Gegensatze dazu) alle guten von Abel. Cranstoun verkennt dies, wenn er in einer Note zu l. 41 bemerkt: „*The writer's Scripture knowledge is somewhat shaky here. There is no record of Abels family.*" Und doch hätten ihn unsere Gedichte selbst auf das Richtige führen können, denn Kain, der ja frühzeitig als Urbild alles Bösen und schon Beowulf ll. 107, 1262 (ed. Heyne) als Stammvater Grendels gilt, wird wie im Mittelalter allgemein gleichbedeutend mit „Mörder" gebraucht: 11, 61; 21, 6; 39, 261, während Murray in 18, 28 als „*Abel innocent*" bezeichnet wird.[1])

Nr. **14.** „The Kingis Complaint" enthält eine dem jungen Könige in den Mund gelegte Klage um seinen „*faithful friend*". Seinetwegen, wie später 18, 14 ff. wieder

---

[1]) Das beste Beispiel für die Weiterbildung dieser Sage zur Erklärung auch der moralischen Unterschiede der Menschen, sowie der Ständeunterschiede gewähren Hans Sachsens dreimal behandelten „Die ungleichen Kinder Evæ". (Vgl. Goedeke und Tittmann: Deutsche Dichter des 16. Jahrh., Bd. 6, III, Einleitung, p. XXXVI ff.)

hervorgehoben wird, habe Murray den Tod gefunden. Nun sei er *„byrd allone“*, den Nachstellungen seiner Feinde ausgesetzt, die seiner nicht schonen würden, wie sie seine Vorfahren und seinen väterlichen Freund zugrunde gerichtet hätten. Flehentlich fordert er zur Rache auf, die Lords mit eindringlichen Mahnungen, Gott mit innigen Bitten, deren Refrain *„Judge and Revenge his cause, o Lord“* zu der irrigen Annahme führte, das Gedicht beziehe sich auf Darnley.

Das Überquellen leidenschaftlicher Gefühle hat bisher noch nirgends eine wirklich rührende Todtenklage, den Ausdruck zarter Empfindungen und nach Antheil ringenden Schmerzes aufkommen lassen. Etwas Ähnliches, das zugleich auch an den der schottischen Dichtung eigenen Sinn für die Natur erinnert, finden wir in der ersten Hälfte von Nr. **15** „The Exhortatioun to all plesant thingis“, in der die ganze belebte und unbelebte Natur aufgefordert wird, mit den Menschen um Murray zu trauern und ihnen ihre Freuden zu entziehen. Nur lässt die Fülle und Eintönigkeit der mit gleicher Emphase vorgetragenen Bitten auch hier keinen tiefen Eindruck entstehen. Die zweite Hälfte des Gedichtes ist eine Lobpreisung Murrays gewöhnlichster Art.

Zu den verhältnismäßig besten Versen über dieses Thema gehört in sachlicher wie in poetischer Ausarbeitung „The Poysonit Shot“ (Nr. **17**). — Vom 4. bis zum 15. März 1570 fand in Edinburgh eine Versammlung der protestantischen Lords statt. Nach einer Anspielung darauf in l. 99 dürfte um diese Zeit Nr. **18** „The Admonitioun to the Lordis“ verfasst sein. Nach dem unmittelbaren Vorbilde Lyndesays und „The Complaynt of Scotlande“ werden hier wie in Nr. 19 die einzelnen Stände unter Erinnerung an die Wohlthaten des Verstorbenen und die Lords einzeln zu energischem Vorgehen gegen die Mörder des Regenten und ihren Anhang aufgefordert. — Murray hatte sich in hervorragendem Maße die Sympathien des niederen Volkes erworben. Als von diesem beklagt stellt ihn das nach l. 81 unmittelbar vor dem 10. April 1570 verfasste Gedicht „Maddeis Lamentatioun“ (Nr. **19**) und das nach der ausdrücklichen Berufung (l. 1—4) auf ersteres später entstandene „Maddeis Proclamatioun“ (Nr. **20**) dar.

Schottland gieng nach Murrays Tode seiner schlimmsten Zeit entgegen. Monatelang hatte es kein eigentliches Oberhaupt, da Lennox, der Vater Darnleys, erst am 12. Juli 1570 zum Nachfolger als Regent gewählt wurde. Um diese Zeit buchstäblicher Anarchie ließ Buchanan, der zum Erzieher des jungen Königs ernannt worden war, seine „Admonitioun to the trew Lordis“ (Scott. Text Soc. 26, p. 18—37) erscheinen, ein in kraftvoller schottischer Prosa geschriebenes Pamphlet, das vor den Hamiltons als den ärgsten Feinden des Landes und des jungen Herrschers warnt, tendenziös ihre Geschichte erzählt und die Lords mahnt, alles Heil des Landes in der Sicherheit des Königs und dem treuen Festhalten an seiner Sache zu suchen — also ganz denselben Inhalt und Ton zeigt wie unsere Gedichte. Eine enge, wenn auch kürzere Parallele hiezu bildet Nr. **21** „The Spur to the Lordis“. Die Lords werden darin wegen ihrer Lässigkeit getadelt und zu rücksichtslosem Vorgehen angeeifert. Nach l. 31 scheint das Gedicht vor der Zerstörung der Hamilton'schen Besitzungen in Clydesdale (Mai 1570) verfasst zu sein, zu deren Verwüstung mit Feuer und Schwert es l. 81 auffordert; anderseits weist l. 49 auf die Entstehung nach Mitte April, d. h. nach der Unterzeichnung der Petition für die Zurückberufung der Königin durch Argyle und Boyle. Daher erklärt sich wohl auch ll. 67—72 die strenge Warnung davor. L. 111 enthält eine Anspielung auf die Romanze von Eger und Schir Gryme, aus deren Wortlaut man auf die damalige Beliebtheit der Dichtung schließen darf.

Die Wahl des Grafen Lennox brachte nicht Frieden und Einigkeit sondern vervollständigte nur die innere Zersplitterung. Da er schon am 4. September 1571 zu Stirling ermordet wurde und der zu seinem Nachfolger gewählte Mar gleichfalls nach Jahresfrist starb, ist es begreiflich, dass keiner einen nennenswerten Erfolg zu verzeichnen hatte, zumal da Morton, der nun als Regent folgte, seit Murray als der eigentliche Führer der „King's Party“ gegolten hatte. Diese, welche ihren Anhang mehr im Volke hatte, und die „Queen's Party“, die vor allem den Adel zu den Ihren rechnete, brachten unterdessen das Land, während sie beide das Wohl und den Frieden desselben

im Sinne zu haben vorgaben, seinem Untergange nahe. Die Hauptstütze der königlichen Partei war England, ohne welches sie bald den immer mächtiger werdenden Anhängern der Königin unterlegen wäre; diese fanden außer geringer französischer Unterstützung ihre Stärke in dem Besitze der beiden Hauptfestungen des Landes, Edinburgh und Dumbarton, sowie in ihren Führern Sir William Maitland of Lethington und Kirkaldy of Grange.

Maitland, den Elisabeth „*the flower of the wits of Scotland*" nannte, erscheint in unseren Gedichten wie den meisten seiner Zeitgenossen als die Verkörperung alles Zweideutigen, Unaufrichtigen und Falschen. Schon 1, 145, 146 wird seiner „*sowgred speech*" gedacht, mit der er die Menschen sich schlau gefügig zu machen versteht. Später wird er kaum mehr erwähnt ohne den Beinamen „*traitor*" oder „*false Machivilian*", auch „*Mytchell Wylie* (= Machiavelli) *of Scotland*", sei es von katholischer Seite wie 9, 111—116, 149—155, 207, wo er als Intriguant gilt, der Mary in ihr Verderben gestürzt hat, oder in protestantischen Parteischriften, die besonders seine Schlauheit und seinen schimpflichen Gesinnungswechsel betonen: 13, 115; 23, 115; 30, 18, 138; 32, 110; 45, 39. Zwei Gedichte, Nr. **16** und Nr. **22**, beschäftigen sich ausschließlich mit ihm. Das erste, „The Cruikit liedis the Blinde", mag in der zweiten Hälfte des April 1570 (ll. 43—55) entstanden sein und zeichnet in treffend satirischen Ausfällen Maitlands zweideutiges, hinhaltendes Benehmen gegenüber beiden Parteien zu Beginn des Bürgerkrieges. Jede möchte ihn für den Ihren halten, führt der Verfasser aus, und indem der schlaue Diplomat den einen Hilfe von englischer Seite, den anderen solche von Frankreich verspreche, wisse er beider Vertrauen zu gewinnen. Kämen die Lords nach Edinburgh, so sei ihr erster Gang zu Maitland, als ob er der König oder die Königin wäre. Sein charakterloses Verhalten gegen die Königin-Mutter und Mary solle doch ihre Augen öffnen und sie von dem entwürdigenden Buhlen um seine Gunst zurückhalten. Belehrte sie die Vergangenheit nicht, so werde es leider die Zukunft thun müssen, wenn das Reich durch seinen listigen Rath vollständig zugrunde gerichtet sein werde.

Noch schärfer ist Nr. 22, eine Satire auf Maitland als „The Bird in the Cage“. So wird er spottweise genannt worden sein, als er sich Ende April 1570 mit Kirkaldy in die Festung von Edinburgh begeben hatte. Das Gedicht, welches in ll. 6, 97 auf das oben besprochene anzuspielen scheint, enthält eine Menge glücklich gewählter Bilder. Maitland, dem „*Scurvie Schollar of Machiavellus lair*“, der für all das Elend des Landes verantwortlich sei, wird mit Anspielung auf den Todtentanz (l. 56) ein Ende an dem Galgen vorausgesagt. Einen schmählichen Tod, wie ihn der Dichter in einem „*Envoy*“ als unausweichlich nochmals vor Augen führt, hat Maitland auch gefunden. Nach der Einnahme Edinburghs durch die Engländer wurde er gefangen und tödtete sich, um dem seiner harrenden Ende durch Henkershand zu entgehen, selbst durch Gift im Kerker. Nr. 39 schildert (ll. 180 ff.) mit sichtlicher Befriedigung die Empörung der eingeschlossenen Soldaten gegen ihn und Kirkaldy. Die Erbitterung des Volkes war so groß, dass man ihn beim Verlassen der Festung gelyncht hätte, wenn ihn nicht der englische General Drury geschützt und in seine eigene Wohnung hätte bringen lassen (39, 223—224).

Ein Seitenstück zu unseren Gedichten bietet hier wiederum eine Schrift Buchanans, nämlich die Ende 1570 verfasste Satire auf Maitland „The Chamæleon“ (S. T. S. 26, p. 37—54), gleich seiner „Admonitioun“ in Prosa geschrieben. Was der Autor des „Franciscanus“ hier in bitterstem Tone gegen den „*Laird of Lidingtone*“ vorbringt, wiederholt er später in ruhig geschichtlicher Darstellung im 19. Buch seiner „Rerum Scoticarum Historia“.

Kirkaldy hatte im September 1567 von Murray das Commando der Festung Edinburgh erhalten. Seine bisherige Haltung als treuer Anhänger der Reformation schien einen solchen Vertrauensposten ebensosehr zu verdienen wie seine erprobte militärische Tüchtigkeit. Allein Murrays Verhalten gegenüber dem Herzoge von Chatelherault, Lord Herries und Maitland veranlasste ihn nebst anderen Gründen, nach dessen Tode immer mehr und mehr auf die Seite der Königin zu treten. Ein Versuch, ihn während seines Schwankens im Sommer 1570 bei der Partei des Königs zu erhalten, ist

„The hailsome Admonitioun“ (Nr. 23). Er wird darin, wie schon ähnlich 18, 21, mit Berufung auf die seinem Vater von James V. und ihm selbst von Murray erwiesenen Wohlthaten und mit besonderer Betonung des großen Vertrauens, das ihm letzterer durch die Übergabe der Festung bewiesen habe, ermahnt, der Reformation auch fernerhin treu zu bleiben. Dankbarkeit und Consequenz seiner Gesinnung wie seiner Handlungen sollen ihn zum Festhalten an einer Sache bewegen, die bisher stets siegreich gewesen sei und mit Gottes und Englands Hilfe es auch weiterhin bleiben werde. Hier wie früher 1, 183, 505 wird seiner nur ehrenvoll gedacht. Aber bald wird aus *„the floure of Chevalry“, the peirlese Peirll of pryse“* (vgl. die ganze erste Strophe von Nr. 23) ein *„Curst Nemrod, richt of Babilone the cheif“* (32, 6). Denn Kirkaldy ließ einen Zweifel an seinem Gesinnungswechsel nicht lange bestehen. Im Februar 1571 erschien unter dem Titel „Ane Ballat of the Captane of the Castell“ (Nr. 25) ein Gedicht, für dessen Verfasser er allgemein gehalten wurde. Sein Inhalt ist folgender: Ein Mann ist, auf den Schanzwällen der Festung Edinburgh ruhend, in Nachdenken über den Verfall des Landes versunken und kommt zu dem Schlusse, die Ursache des Elendes sei *„his Congregation“*. Sie habe das Volk aus Eigennutz gegen die Königin gehetzt, Gott aber habe diese aus ihren Händen erlöst. Seitdem sei das Land in Knechtschaft gerathen durch List und *„suddrone bloud“*. Englands Politik sei es stets gewesen, im Lande unter dem Scheine von Freundschaft Zwietracht zu säen, um sich selbst in seinen Besitz zu setzen. Während der um die Zukunft des Landes Bangende keinen Ausweg aus dieser Lage sieht, vernimmt er in nächster Nähe eine Stimme, die ihn tröstet: Mit Gottes und Frankreichs Hilfe solle er in Bälde seine Fürstin wieder besitzen. „Ich fürchte weder Morton noch England,“ fährt die Stimme fort, „hier bin ich sicher, hier will ich mein Vaterland vertheidigen, und nichts soll mich wankend machen in der Treue zu meiner Herrin. Hängen lassen will ich ihre Feinde und sie für ihren Verrath strafen, wie sie es verdienen. Sie wissen gar wohl, dass ich ein zäher Krieger und auf meiner Burg gut versorgt bin; sie sollen nur kommen! Edinburgh aber werde ich in den Grund schießen

lassen, wenn seine Bewohner mich irgendwie belästigen.“ Damit bittet die Stimme den Mann, sich seiner trüben Gedanken zu entschlagen und von Gott die Erhaltung dieses „*noble ludge*“ als sicheren Zufluchtsort für die Königin zu erflehen. Hierauf fordert der Getröstete seinerseits alle „*trew men*“ auf, sie möchten mit ihm Gott um den Untergang der Feinde der Königin bitten.

Das Gedicht ist das einzige um diese Zeit von einem Anhänger der „*Queen's Party*“ verfasste. Wie in „Maister Randolphes Phantasey“ Randolph der Titelheld ist, so hier Kirkaldy. Denn dass dieser mit dem durch „*ane*“ und „*he*“ unbestimmt gelassenen Tröster gemeint ist, kann schon nach dem Titel keinem Zweifel unterliegen. Eine andere Frage ist die, ob er wirklich der Verfasser war. Dafür haben wir kein einziges zwingendes Zeugnis. Die von Cranstoun angeführten Berichte Calderwoods und Richard Bannatynes geben nur die Meinung ihrer Zeitgenossen wieder und beweisen nichts. Die kunstvolle und nicht ohne Geschick gehandhabte Strophenform würde eher gegen die Autorschaft eines mehr in Waffen als in Versen geübten Mannes sprechen, von dem uns sonst kein Product seiner Muse bezeugt ist.

Eine Antwort auf dieses Gedicht blieb nicht lange aus. Wir finden sie in „The Exhortatioun to the Lordis“ (Nr. 26). In seiner ersten Hälfte eine Aufforderung an die im Mai 1571 zu Edinburgh versammelten Lords zu ersprießlicher Thätigkeit, enthält das Gedicht in seinem weiteren Inhalte eine Darstellung von Kirkaldys „Verrath“, worin ihm Undank, Doppelzüngigkeit und Feigheit vorgeworfen werden. Überall verräth sich der gereizte Ton bitterer Enttäuschung, den der Verfasser nach seinem in Nr. 23 gemachten und misslungenen Versuche, den Befehlshaber der Festung der königlichen Partei zu erhalten, und nach so viel ihm dort gespendetem Lobe begreiflicherweise empfinden musste.

Soweit die Kanonen einer Festung den Worten ihres Commandanten Nachdruck verleihen, reicht gewöhnlich dessen Macht, und so fühlte sich denn auch Kirkaldy als Gebieter Edinburghs. Wenngleich er nicht wörtlich ausführte, womit 25, 113 ff. gedroht wird, so wurde die Stadt doch durch seine Haltung schwer geschädigt. Handel und Gewerbe lagen bei der gefährdeten Sicherheit des Lebens und

des Eigenthums darnieder, und der dauernd trostlose Zustand brachte viele der Bewohner an den Bettelstab. Diesem bitteren Noth sucht „The Lamentatioun of the Commons of Scotland“ (Nr. 32) Ausdruck zu geben; zugleich ist das Gedicht eine scharfe Anklage Kirkaldys, die zum größten Theile auf Wahrheit beruht. Die Marktleute, die früher *„with mirrie sang all tripping into pairis“* zu Markte zogen und nach gutem Erlös vor Freude hüpfend beim Schein des Mondes heimkehrten, sind jetzt verarmt und wagen sich trotz Hungers und grässlicher Noth nicht auf die unsichere Straße.

> *„With Morning Prayer we curse thame maid this weir,*
> *Blaming thy treason, the caus of our mischance.“*
>
> ll. 31, 32.

Die Hausierer, die sonst ihren Kram den *„Landwart Megges“* verkauften, liegen jetzt zu Hause, *„but meit — na drink bot dreggis“* (l. 39). Die Handwerker sind beschäftigungslos, haben alles geopfert, um sich mit Weib und Kind am Leben zu erhalten, und müssen doch alle noch betteln gehen! Die Geschosse der Festung tödten dem Weibe den Gatten und den Kindern die Mutter. Hilflos irren Frauen und Waisen auf den Straßen umher, schreien nach Brot, fluchen dem Mörder und rufen das Strafgericht des Himmels, *„brinstane, fyre and thunder“*, auf ihn herab. Das Gedicht ist culturgeschichtlich nicht unwichtig[1]) und macht durch die wahrhaft ergreifende Schilderung des Elendes und der Erbitterung der Bevölkerung den Eindruck tiefempfundener Wahrheit. Poetisch wirksam ist die Gegenüberstellung des früheren Wohlstandes und des fröhlichen Treibens mit der später herrschenden Noth, sowie die stete Steigerung, welche innerhalb der Strophen durch die refrainartige Schlusszeile und zu Ende des Gedichtes durch den Fluch und die Bitte um Rache erreicht wird, während die letzte Strophe nach dem wilden Toben der Gefühle in ein auch metrisch abgehobenes inniges Gebet für König und Regenten ausklingt.

---

[1]) Vgl. das gleichfalls auf Edinburgher Verhältnisse bezügliche Gedicht Dunbars: *„To the Merchantis of Edinburgh“* (J. Schipper, „The Poems of William Dunbar“, Vienna 1894, Nr. 13) und Lyndesays *„Complaynt of Papyngo“*, ll. 626—632.

Bald sollte das erflehte Strafgericht über Kirkaldy hereinbrechen. Da Elisabeth einsah, dass nach der Einnahme von Dumbarton (s. S. 38) die Sache ihrer Feinde wesentlich von dem Falle Edinburghs abhänge, beschloss sie, Morton mit aller Entschiedenheit zu unterstützen, und sandte im April 1573 Sir William Drury mit einer entsprechenden Truppenmacht zur Belagerung Kirkaldys, der sich nach hartnäckiger Vertheidigung wegen Mangels an Lebensmitteln und an Wasser und durch offene Meuterei seiner Soldaten gezwungen, am 29. Mai seinem alten Kriegskameraden Drury ergab. Nach zweimonatlicher Gefangenschaft wurde er trotz aller Bemühungen seiner zahlreichen Freunde am 3. August 1573 auf dem Marktplatze in Edinburgh gehängt.

Die Belagerung der Festung bildet den Gegenstand von Sempills bekanntem Gedichte „The Sege of the Castel of Edinburgh" (Nr. 39). Es beginnt mit einem begeisterten Panegyrikus auf Drury, Elisabeth und die altbewährte Freundschaft Englands, der in dem Wunsche ausklingt:

„Commonis may crye: ‚lang mot that frendship stand',
And blis hir banis sic blythnes broucht amang us."

ll. 71, 72.

Dann folgt eine ohne Zweifel von einem Augenzeugen herrührende, anschauliche Schilderung der Belagerung und Erstürmung der Festung, wobei wohl mit Absicht das auch sonst bezeugte, bereitwillige Zusammengehen von Schotten und Engländern betont wird, und schließlich begeisterter Dank an Elisabeth für die geleistete Hilfe. Dem Volke der Schotten werden bittere Vorwürfe gemacht, weil es, undankbar und blind gegen die Uneigennützigkeit Englands, seinen besten Freund verkenne. Die Aufzählung der Verdienste desselben um das Land wird ähnlich wie früher auch hier mit dem Wunsche geschlossen:

„Long moit thir countreis leve in pace togidder,
And grow in freindship to the feir to God!"

ll. 271, 272.

In einem nun folgenden „*The Lenvoy to the Regent*", wird Morton im gewöhnlichen Stile von Sempills „*Admonitiouns*"

ermahnt, die Ehre des Sieges nur Gott zu geben und jetzt seine Macht nach dessen Willen zur Bestrafung und schonungslosen Ausrottung der Besiegten zu gebrauchen, sonst werde sie ihm genommen werden und er gleich Saul, Ahab und Murray Gottes Zorn anheimfallen. Ein weiteres „*Lanvoy to the Ambassade*" preist Henry Killigrew, den Gesandten Elisabeths, als den unermüdlich für Schottlands Wohl thätigen Mann, und dankt ihm, dem neuen „*Caleb*" des Landes, für seine opferwilligen Bemühungen. Nach der üblichen Entschuldigung seiner „*sempill wersis*" schließt Sempill mit dem in leichten Variationen für ihn kennzeichnenden Gebete:

> „*God saif our King, and send him lytill ado,*
> *The Quene of Ingland and hir Counsall, to!*"

Die schon früher erwähnte offene Freude über Maitlands und Kirkaldys Ende kommt überall zum Ausdruck. Letzterem wird Feigheit vorgeworfen, — eine gehässige, grundlose Schmähung — und er mit offenbarer Anspielung auf Nr. 25 wegen seines Vertrauens auf die Uneinnehmbarkeit der Festung gehöhnt. Das Gedicht ist in erster Linie eine Verherrlichung Elisabeths und ihrer Politik, aber von besonderem geschichtlichen Werte in der allerdings kaum die Hälfte des Ganzen umfassenden Schilderung der Einnahme durch die Aufzählung vieler beim Sturme betheiligter Officiere, deren Namen uns sonst nirgends überliefert sind, und durch den Umstand, dass wir in ihr den Bericht eines unmittelbar Betheiligten vor uns haben, wie aus ll. 81—84 und ll. 142—145 deutlich hervorgeht. Der scheinbare Widerspruch in ll. 122 und 206

> „*As I heir say — I wes not thair my sell*"

erklärt sich leicht dadurch, dass Sempill darin von einzelnen Episoden des Kampfes spricht, an denen er gerade nicht theilgenommen hat. Dass er der in l. 120 erwähnte „*Capitane Sempill*" selbst gewesen sei, wie Irving[1]) annimmt, ist mir schon nach dem Wortlaute der folgenden Verse 121, 122 unwahrscheinlich. — Unter demselben Titel behandelt

---

[1]) *David Irving, The History of Scotish Poetry, Edinb. 1861, p. 437.*

den gleichen Gegenstand der englische Dichter Thomas Churchyard. (Vgl. über ihn Morley, Engl. Writers, VII, 242 ff.) Sein Gedicht erschien 1575 als erstes seiner *„Chippes Containing twelve Labours“*[1]) und ist von Cranstoun in den „Appendix“ aufgenommen worden. Es liefert, im ganzen mit mehr poetischem Talent geschrieben als das Sempills, zu einzelnen Stellen des letzteren interessante Parallelen.

Die zuletzt besprochenen Gedichte knüpfen an die Schicksale Maitlands und Kirkaldys an und machten eine zusammenhängende Darstellung wünschenswert. Ich habe dabei von der zeitlichen Aufeinanderfolge der Gedichte abweichen müssen und gehe nun daran, einige nachzutragen. Denn es gibt kaum ein wichtiges Geschehnis der zwischen Murrays Tode und dem Falle Edinburghs liegenden ereignisvollen drei Jahre, worüber uns nicht ein Gedicht erhalten wäre.

So wendet sich Sempill in „The Tressoun of Dunbartane“ (Nr. 27) gegen Lord Fleming, der diese Festung als Stütze der *„Queen's Lords“* hielt, weil er Hamilton, den Erzbischof von St. Andrews, gegen den sich, wie wir gehört haben, als einen Hauptschuldigen an Murrays Ermordung der allgemeine Hass richtete, in seinen Mauern Schutz bot, und noch mehr, weil er während der Belagerung der Festung durch die Engländer im Mai 1570 hinterlistig auf ihren Anführer, Sir William Drury, hatte schießen lassen, als er mit ihm zu einer friedlichen Besprechung zwischen dem englischen Lager und der Festung zusammengetroffen war. Diese Invective Sempills trägt ausnahmsweise den Stempel gerechter Entrüstung an sich, während die anderen meist erkünstelt, unbegründet oder maßlos erscheinen. Denn wir wünschen mit ihm dem unritterlichen Fleming strenge Strafe für seine feige That, aber der Mangel künstlerischer Behandlung tritt sofort zutage, wenn wir als Maßstab für die Beurtheilung von Sempills Reimereien Gedichte ähnlichen Inhaltes zur Vergleichung heranziehen, wie etwa für unseren Fall Dunbars *„Aganis Tressone“*. (Schipper, Nr. 34).

---

[1]) Von George Chalmers in *„Churchyard's Chips concerning Scotland“, Lond. 1817,* wieder gedruckt.

Ungefähr ein Jahr nach dem eben besprochenen Ereignisse, am 2. April 1571, gelang es einer an Zahl geringen aber tollkühnen Schar unter Führung von Thomas Crawfurd, das für uneinnehmbar gehaltene Dumbarton an seiner unzugänglichsten und daher unbewachten Stelle unter dem Schutze eines dichten Nebels nachts zu ersteigen und ohne irgend welchen Verlust ihrerseits zu erobern. Fleming entkam zwar, aber Hamilton, der bestgehasste Mann in Schottand, fiel in die Hände seiner Feinde. Dass dieser in seinen Einzelheiten so wunderbare und in seinen Folgen für den Verlauf des Bürgerkrieges so ausschlaggebende Erfolg der königlichen Partei von Sempill nicht in seiner Art ausgenützt wurde, erklärt sich wohl — wenn wir kein verlorenes Gedicht darüber annehmen wollen — daraus, dass Hamilton wenige Tage nach seiner Gefangennahme (Sempill gibt 28, 12 den 7. April an, der nach l. 128 ein Palmsonntag war[1]) ohne eigentliches Verhör der allgemeinen Erbitterung geopfert wurde, und dass Sempill dessen Hinrichtung auf dem Marktplatze zu Stirling zum Anlass seines Gedichtes: „The Bischoppis Lyfe and Testament“ (Nr. 28) nahm.

Sempill behandelt darin Leben und Tod des Bischofs nach dem deutlichen Vorbilde von Lyndesays „*The Tragedie of the Cardinal*“ und mit Anklängen an dessen „*Dreme*“ und „*Papyngo*“. Über die Unbeständigkeit der Welt nachdenkend und zugleich nach einem poetischen Stoffe suchend, geht der Dichter längs eines Parkes „*be Snowdoun side*“ (*Snowdoun* = Stirling) und begegnet da des Bischofs gequältem Geiste, der, wie ihm Sempill schon 24, 89 selbst zugerufen, die Zeit seiner Geburt verflucht, sein ganzes Leben erzählt und reuevoll alle Verbrechen eingesteht, welche man ihm damals zuschrieb. Entsetzt eilt der Dichter nach dieser Beicht zur Stadt zurück und kommt am Galgen vorüber, an dem er, seinen Augen kaum trauend, den Bischof hängen sieht. — In dieser Satire hat Sempill den Prälaten als einen Menschen hingestellt, der seinem Geschlechte über die Leichen Darnleys, Murrays und des jungen Königs

[1]) Die Angaben über den Tag der Hinrichtung schwanken. Vgl. Cranstoun, II, p. 132, Note 6.

hinweg den Weg zum Throne bahnen will. Wenn er seine Geldgier, seine Bedrückung der Armen, seine Ausschweifungen und die Versorgung seiner Kinder rügt, so haben wir kein Wort der Entschuldigung, außer dass dies allgemein verbreitete, damals den Geistlichen beider Kirchen und dem Adel eigene Laster sind. (Vgl. über die Prälatentöchter Lyndesays „*Satire*", ll. 3187—3194, 3401—3408, 3755—3758, 3928—3943; über das freie Leben der Geistlichkeit ib. ll. 253—258, 3921—3927, „*Monarche*" 4695—4708.) Wenn Sempill aber in teuflischer Bosheit so weit geht, dem Bischofe eine Gesinnung gegen Darnley und Mary zu unterschieben, die ebenso widersinnig als unvereinbar mit den geschichtlichen Thatsachen ist, und jeden menschlich guten Zug seines Feindes leugnet, so folgt er seinem blinden Hasse und kann uns weder von der Wahrheit des Vorgebrachten überzeugen, noch in seinem geistlosen Gleichton der Darstellung dichterisch auf uns einwirken.

Am 3. März 1572 wurde Henry Stewart, der Sohn jenes wilden Lord Ruthven, der an Rizzios Ermordung betheiligt war, durch einen Schuss von der Festung Edinburgh getödtet. Mit ihm fiel ein treuer und begabter Anhänger der königlichen Partei und Sempills „*emptie pen, but experience*" muss sich erbitten lassen, seinen „*pure Complaint*" zu schreiben unter dem Titel: „My Lord Methwenis Tragedie" (Nr. **30**). Gleich Lyndesay im Prolog zu „*Monarche*", ll. 216, 241—243, verschmäht er den Beistand der Musen, wendet sich vielmehr an Gott und bittet ihn, das unglückliche Opfer zu ewigem Ruhme aufzunehmen. Nach den üblichen Verwünschungen des Glückes und der drei Parzen „*Parcas*" (sic!), „*Lacheses*" und „*Atropus*" zeichnet Sempill mit geübter Hand ein Idealbild des Mannes, der gleich Murray für den jungen König gefallen sei, wie sein Vater „*for honest cause!*" An seine Aufforderung zur Rache knüpft er in der für ihn charakteristischen Weise wieder Vorwürfe wegen der Lässigkeit der Lords.

Die Schreckensnachricht von der Bartholomäusnacht (24. August 1572) erregte auch in Schottland unter den Anhängern des neuen Glaubens Furcht und Entsetzen. Von Sempill rührt ein Gedicht darüber her: „Ane new

Ballet set out be ane fugitive Scottisman that fled out of Paris at this lait Murther" (Nr. **38**). Zwar braucht man daraus nicht unbedingt auf seine Anwesenheit in Paris zu schließen, da Ton und Inhalt der Verse keineswegs dazu zwingen, wohl aber ließe sich unter dieser Voraussetzung in einem anderen seiner Gedichte, „Ane Premonitioun to the barnis of Leith" (Nr. **31**), der Anfang:

„Ane Cunning Clerk Experience —
New landit in Inchekeith . . ."

so deuten, dass er, mit der Erfahrung des Selbstgeschauten eben aus Frankreich gekommen, nun seine Mahnung ergehen lasse, zumal sich in derselben Anspielungen auf die Schreckensnacht finden (31, 37 ff., 61 ff., 122 ff.). Gleichzeitig gibt dies Gedicht ein deutliches Bild von der bangen Erwartung, mit der man unter dem unmittelbaren Eindrucke des Ereignisses der nächsten Zukunft entgegensah. Sempill beginnt seine *„Ballet"* mit einem Vergleiche von Darnleys Ermordung und der Bartholomäusnacht, bezw. von Mary und Katharina von Medici. Das *tertium comparationis* ist natürlich die heuchlerische Maske beider. Wie 31, 47, so gilt ihm hier die Vernichtung der Calvinisten als eine auf dem Concil von Trient beschlossene Sache. Die Hauptschuld aber sieht er so sehr in Guisen und Italienern, dass er darüber seinen sonst deutlich bekundeten Franzosenhass für Augenblicke vergisst und die Franzosen als *„trew men, and not of thair natouris"* (l. 15) erklärt. Voll Abscheu aber weist er unter den jetzigen Verhältnissen in Paris ein neues Bündnis Schottlands mit Frankreich zurück und wendet sich umso eindringlicher an England, in dem man nun in der That mehr als je seine Stütze sah. Wie beide Reiche einst Caesars Einfall vereitelt hätten, so sollten sie auch jetzt vereint die Papisten und die Spanier zurückschlagen.

Es erübrigt noch, eines Ereignisses Erwähnung zu thun, das Anlass zu mehreren *„inveccyde ballatis"* (36, 15) gab, nämlich der Auslieferung des Earls of Northumberland an Elisabeth und seiner Hinrichtung zu York am 28. August 1572. Er hatte sich 1569 im Vereine mit dem Earl of Westmoreland zur Befreiung Marys und zur

Wiederherstellung der katholischen Religion in Schottland erhoben. Der Aufstand wurde jedoch unterdrückt, Westmoreland entfloh nach den Niederlanden, Northumberland aber gerieth in die Hände Murrays, der ihn auf Schloss Lochleven gefangen hielt und nicht mehr auslieferte. Dies that erst Morton, der zur Zeit seiner eigenen Verbannung bei ihm die freundlichste Aufnahme gefunden hatte, im Mai 1572 um die Summe von £ 2000. Diese That erregte allgemeinen Unwillen jenseits und diesseits des Tweed. Zeugnis davon geben drei Gedichte unserer Sammlung. In Nr. **34**, „Ane Exhortatioun maid in England upone the delyverance of the Erle of Northumberland“, erfahren die Schotten scharfen Tadel, sie sind dem Verfasser ein falsches, verrätherisches Volk, das Northumberland ebensogut Schutz hätte gewähren sollen wie ihn Murray, Ruthven und Morton selbst nach der Ermordung Rizzios in England gefunden hatten. Ein so schnöder Verrath könne den Engländern nirgends nachgewiesen werden.

Eine directe Antwort darauf ist Nr. **35** „The Answer to the English Ballad“, eine von unbekannter Hand herrührende, ruhige und insofern gelungene Widerlegung als der Verfasser mit Recht darauf hinweist, man dürfe nicht das ganze Volk für die schimpfliche, aus altererbter Geldgier begangene That Mortons verantwortlich machen.

„*For Scotland ay of auld and new*
To baneist wichtis wes ever trew.“ ll. 47, 48.

Dies wird durch Beispiele aus der schottischen Geschichte erhärtet, ohne dass auch auf die andere Behauptung, diejenige Englands weise keinen ähnlichen Verrath auf, näher eingegangen wird. Es ist dem Verfasser vor allem um die Zurückweisung der Verallgemeinerung zu thun, darum schließt er auch hier in gekränktem Nationalgefühle:

„*So Tressoun is no Scottische gyse,*
To terme it so, ye have no ground . . .“ ll. 73, 74.

und erklärt weiter, dass die That in Schottland selbst auf das strengste verurtheilt werde.

Diese hier nur kurz angedeutete Missbilligung des Verrathes im eigenen Lande bildet in schärferem Ausdrucke

den Grundton von „Ane Schort Inveccyde maid aganis the delyverance of the erle of Northumberland“ (Nr. **36**), verfasst von Sir John Maitland, dem zweiten Sohne des berühmteren Sir Richard Maitland und Bruder des Staatssecretärs. Es enthält eine scharfe, von strengem Rechtlichkeitsgefühl und warmem Patriotismus eingegebene Verurtheilung, deren Ton bei aller sittlichen Entrüstung des Dichters doch nie ungezügelt leidenschaftliche Ausdrücke aufweist und sich daher sehr vortheilhaft von allen anderen Gedichten abhebt.

In noch höherem Grade gilt dies von einem zweiten von Maitland herrührenden Gedichte „Ane Admonitioun to my Lord Regentis Grace (Nr. **27**). Es bezieht sich auf die unausgesetzten Bemühungen Mar's und der *King's Party* am Hofe Elisabeths, englische Truppen zur Einnahme von Edinburgh zu senden. Maitland macht den jedem Einflusse leicht zugänglichen, nachgiebigen Regenten ernstlich auf die Gefahr aufmerksam, welche der Unabhängigkeit des Landes dadurch drohe. Wie 25, 48—56 vor England gewarnt worden war, so mahnt hier ein besonnener, aufrichtiger Patriot, den *„ald feyis“* doch nicht zuviel zu trauen, damit sie nicht aus Helfern zu Herrschern würden. In edlem Stolze ruft er aus:

„To Fergus bluid we rather will obey . . .
Nor gif our realme to Ingland as a pray;
Scoitland come newir yitt in servitude
Sen Fergus first, Bott evir hes bene fre,
And hes bene alwayis bruikit be ane bluid,
and Kin of Kingis discendit grie be gre.“

ll. 94—100.

Eine mehr allgemeine Satire von ihm ist weiters Nr. **37** „Aganis sclanderous Tungis“. Anlass dazu mag er ja leicht in den vielen ungerechtfertigten Schmähschriften, denen im Parteigetriebe seiner Zeit kaum jemand entgieng, gefunden haben. Er gibt den guten Rath, Verleumdungen unbeachtet zu lassen, dann würden sie am ehesten verstummen. Entgehen könne man denselben ja bei dem größten Streben nach Rechtlichkeit doch nicht. Bei jeder Handlung, bei jedem Verhalten fänden die Verleumder eine Seite, die sie entstellten und tadelten:

„Gif ye be secreit, sad, aud solitaire,
Peirtlie thai speik that privalie ye play,
And, gif in publick places ye repair,
Ye seik to see, and to be sene thai say . . .“

ll. 41—44.

In dieser Weise geht es durch drei Strophen. Endlich, tröstet der Dichter, würden sie doch ihr Lügen aufgeben müssen, wenn sie dessen Fruchtlosigkeit einsähen. In seinem Grundgedanken wie in seiner Ausführung erinnert das Gedicht, was Cranstoun ganz entgangen zu sein scheint, so sehr an Dunbars *„How sall I governe me“* und *„Of Deming“* (Schipper, a. a. O. Nr. 64, 65), dass eine Beeinflussung kaum zurückzuweisen ist. Man vergleiche besonders Str. 6, 7 und 8 unseres Gedichtes mit dem ersten Dunbars und mit Str. X des zweiten. Was Dunbar als Klage und Selbsttrost individueller und eingehender ausführt, das gibt Maitland, der dieselben Erfahrungen nicht so sehr an sich als durch die Beobachtung anderer gemacht hat, eben diesen als Rath und Trost. Neben einer besser gewählten Strophenform und deren wirksamen Refrain erklärt dieser Umstand, warum Dunbars Klage dichterisch über Maitlands Tröstungen steht.

Ein culturgeschichtlich wichtiges und interessantes Gedicht ist „The Lamentatioun of Lady Scotland“ (Nr. **33**), da es eine ebenso beredte als wahre Schilderung der Lage Schottlands um diese Zeit (März 1572) enthält. Der Verfasser, der seine Verse John Erskin, einem der hervorragendsten weltlichen Stützen der Reformation, widmet, erscheint uns als ein von wahrer Friedensliebe durchdrungener, ehrlicher Patriot, dem das Unglück des Landes aufrichtig zu Herzen geht.

„Lady Scotland“ tritt in bekannter Personification redend auf und schildert nach einer Aufforderung an die Gewässer des Landes, mit ihr zu weinen, die glückliche Zeit, da sie noch mit ihrem Gemahl *„deir gude Johne, the Commonweill“* treu ergebene Kinder gebar, die weder den Bürgerkrieg kannten noch Verrath. Das Haupt verachtete nicht die Glieder — so wird die Allegorie fortgesetzt — die Augen sahen jede Gefahr voraus, und ihr Arm war stets zur Vertheidigung bereit. Sie gieng reichgekleidet, der Hut war aus Gerechtigkeit, die Handschuhe aus Frei-

gebigkeit etc. Da sandte Satan aus Neid *Sedition, Pride, Discord* und *Feid,* und bald durchwühlte Bürgerkrieg ihr Inneres. Man verschwor sich, ihren Gatten zu tödten, der nun nach „*Veneis*“ floh oder, wie andere sagen, in die Schweiz. Nun ist sie Witwe, und ihre Kinder sind vaterlos. Die guten Söhne sind alle schon getödtet worden, auch ihr „*deir and most belovit Son Murray*“, der schon im Begriffe stand, ihren Gatten wieder heimzuholen. Seit Murrays Tode ist sie wieder krank und ihre Kleider sind jämmerlich zerrissen. In genau entsprechendem Gegensatze zu ll. 19—30 folgt nun eine zweite Allegorie: ihr Kragen ist zerrissen von „*Dame Fremitness*“ *(:trew Nichtbour Lufe),* ihre Handschuhe hat „*Dame Nigartnes*“ *(:fre Liberalitie)* genommen etc. Einen Mantel von „*Authoritie*“ hat man ihr umgehängt, aber klagend ruft sie aus:

„*Authoritie, (alaik) na les thay mene,*
For thay desyre never to se thair Quene;
Bot that thay may in hir Name bruik offices,
Wit power to cleik up the benefices.
Nane I excuse on ather syde; for quhy
Ilk ane his awin hous seikis to edify,
And nane dois cair for Commoun-weill ane prene.“

ll. 95—101.

Ihre Tochter war eine Königin, an Tugenden und Vorzügen reich. Aber „*throw filthy speiche and counsall*“ vergaß sie Scham und Ehre. Was sie verbrochen hat, will sie als allzubekannt übergehen. Eine Hoffnung ist ihr noch geblieben: „*the fair young Prince*“. Er wird ihr wieder „*the faul humouris*“ vertreiben und ihren Kindern Wohlstand und Gedeihen bringen. Eine Wiederholung der Eingangsverse und die Bitte an die Meere, demjenigen günstige Fahrt zu geben, der einmal ihren Gemahl heimholen werde, deutet schon äußerlich einen Abschnitt an.

Das Folgende sind Ermahnungen an die Kirche, den Adel und den Stand der Bürger und Bauern, welche die Zustände jener Zeit mit soviel Einsicht und Anschaulichkeit schildern, dass ich mir ein näheres Eingehen darauf nicht versagen kann, umsomehr als sie die Folgen des jahrelangen Bürgerkrieges darstellen, dessen wichtigsten Momente die bisher besprochenen Gedichte beleuchtet haben.

Zunächst wendet sich Lady Scotland an ihre *„faithfull mother deir“*, die Kirche. Zwar sei sie gereinigt von *„Chamoun, Monk, and Freir,* von *„Papist Preist, Papist and Papistrie“* und frei von Aberglauben, aber leider nicht frei von Heuchelei, Habsucht, Stolz und Ehrgeiz. Allgemein höre man klagen, dass der Gottesdienst draußen auf dem Lande unterbleiben müsse, weil die Bethäuser verfallen sind oder als Schafställe benutzt werden. Man könne es in den baufälligen, gegen Wind und Regen ungeschützten Kirchen nicht aushalten, man verstehe vor Dohlengekrächz nicht des Predigers Wort. Unter solchen Umständen gehe man an Sonntagen lieber ins Wirtshaus und rufe dadurch Gottes Zorn herab, während sich die Feinde der Kirche über solche Zustände lustig machten. Die Schuld liege weniger an den *„ministers“* als an den Lords und an dem Volke, die beide früher opferwillig für die Erhaltung ihrer *„Parish-Church“* eingetreten seien, sich jetzt aber nicht darum kümmerten. Das von den Kirchen Gesagte gelte im selben Maße von den *„Collegis“* und *„Universities“*. Auch sie hätten meist den Himmel zur Decke. Solche Zustände könnten unmöglich bestehen bleiben. Die Kirche müsse sich in erster Linie in Wort und Schrift bemühen, eine Änderung zum Besseren herbeizuführen. Das sprechen die Verse 199—214 mit Überzeugung und Freimuth aus. — Nicht minder beredt ist die Mahnung an die *„Nobilitie“*, vom Bürgerkriege sowohl als von der Bedrückung der Armen abzulassen. Wenn auch Hume, Huntly und Kirkaldy vor allen anderen für das Unglück des Landes verantwortlich gemacht werden, so wird doch auch die Partei des Königs nicht in Schutz genommen. Der Ehrgeiz verblende sie beide.

Die fortschreitende Erhöhung der Steuern und die Ausbeutung der *„tennants“* wird in drastischer Weise als eine Folge des wachsenden Einflusses der Weiber auf die Männer hingestellt (ll. 249—256). Während der Bauer früher reichlich zu essen und zu trinken hatte, müsse er jetzt mit *„peis breid“* und *watter caill“* zufrieden sein. Ihre ehemalige halb ritterliche Kleidung zu tragen, seien sie jetzt körperlich zu schwach. Auch hätten sie keine Gelegenheit mehr, sie wie früher hoch zu Ross, bei Spielen und auf Reisen zu zeigen. Diesem Elend sei nur abzuhelfen, wenn der Bürgerkrieg

aufhöre und Christi Gebot der Nächstenliebe wieder befolgt werde. Wie oben so schließt der Verfasser auch hier mit einer eindringlichen Mahnung zum Frieden.

Die Ermahnungen an die *„Burges, Craftis and Merchandmen"* kleidet der Verfasser in eine allegorische Erzählung. P r y d e und I n v y kamen einst mit F a l s e t und D i s s a i t in die Stadt und suchten Unterkunft. Lange Zeit wollte sie niemand aufnehmen, so dass sie im Freien übernachten mussten, bis Pryde zuerst an einem Weihnachtsabend von eines Rechtsanwalts Frau aufgenommen wurde. Als am anderen Morgen die Frau mit ihrem Gaste wie ein Pfau gekleidet, voll Stolz und Verachtung gegen die anderen, aus ihrem Hause trat, fand auch Invy bei den Nachbarn Aufnahme, so dass in der Folge beide überall gern gesehen waren. Falset und Dissait ihrerseits wurden von den Männern aufgenommen, denn als diese das Treiben ihrer Frauen sahen, ließen auch sie von ihrer bisherigen Einfachheit ab und wurden eitle Gecken und Trinker.

> *„Quat wald ye moir? ye wait weill quhat I mene:*
> *Deludge thame now, and chais thame from you clene,"*
>
> ll. 345, 346.

schließt der Dichter bedeutsam diese Erzählung. Und wie er hier die Putzsucht und den Hochmuth der mittleren Classen geißelt, so mahnt er weiters die Handwerker, von ihrer rohen Trunksucht abzulassen. Schließlich entgehen auch die Bauern auf dem Lande, mit deren Niedergang er das lebhafteste Mitgefühl zeigt, nicht seinem ernsten Tadel. Auch ihnen hält er Verschwendung vor:

> *„Thair is na Lord nor Laird in all this land,*
> *Bot ye man counterfait in claiths fra hand,*
> *Fra top to ta, thocht ye suld beg and borrow"*
>
> ll. 361—363.

und gibt ihnen die eindringliche Warnung:

> *„Leif of, and leirne your bairns to saw and teill."*
>
> l. 371.

Mit der nochmaligen Bitte um Frieden und Einigkeit schließt das Ganze.

Der von den edelsten Absichten beseelte Verfasser hat in diesem Gedichte schonungslos und mit Freimuth die Schäden der Gesellschaft aufgedeckt. Mit einem Gefühl der Wehmuth erinnert er an eine bessere Vergangenheit, zu deren Wohlstand, Einfachheit und guter Sitte man nur zurückkehren könne, wenn wieder wahre Nächstenliebe gepredigt und geübt werde. Er greift seine Schilderungen aus der unmittelbaren Gegenwart heraus, ohne sie mit dem Ballaste geschichtlicher und biblischer Gelehrsamkeit oder aufdringlicher Moral zu belasten, und trägt sie endlich in einem von den einseitigen Schmähungen und Flüchen der meisten unserer Gedichte freien, ruhigen Tone vor. Aus diesen Gründen ist das Gedicht eines der wertvollsten in unserer Sammlung, keineswegs *„one of the most tedious in the Collection"*, wie es Cranstoun beurtheilt.

Dass die Schilderungen der Wahrheit entsprechen, wird niemand, der die Geschichte jener Zeit kennt, anzweifeln. Man vergleiche z. B. die von Burton IV, 354 theilweise citierte, um ganz dieselbe Zeit von David Fergusson, Minister of Dunfermline, vor dem Regenten und den Lords gehaltene Predigt, was den Verfall der Kirchen und Bethäuser auf dem Lande anlangt, und man wird erstaunen, fast dieselben Worte zu finden. Auch was die übrigen Verhältnisse betrifft, so bildet das Gedicht nur ein Glied in der Reihe jener zahlreichen Klagen über die schlechten socialen Zustände der Zeit, die durch die inneren Kriege und Parteiungen immer schreiender zutage traten. Die Bedrückung der Bauern war es besonders, die in dem Verfasser des Compl. of Scotland und vor allem in Lyndesay ihren Anwalt gefunden hatte. (Vgl. die Person des *„Pauper"* in seiner *„Satire"*, dann ll. 1971—2028, 2569—2580, 4709—4738 desselben Werkes und *Mon.* ll. 5706—5723 etc.) Die Reformation sollte auch da helfend eingreifen, das hielt man für ihre sociale Aufgabe. Aber wie überall so giengen auch in Schottland die Güter der katholisbhen Kirche nicht auf die *„pure Commons"* über, wie einfältige Gemüther gehofft, sondern größtentheils auf den Adel und im Laufe der Zeit auf die neue Kirche. Mit dem Reichthum übernahmen die Erben auch die so sehr verschrienen und gehassten Laster der Erblasser. Ist auch die Enttäuschung durch diese Maß-

regel in Schottland nicht so mächtig zum Ausdruck gekommen wie in England in den Schriften eines Crowley, Brinklow, Starkey u. a., so liefern doch Lauders Klagen, Henry Charteris, Sir Richard Maitland, Al. Scott und ganz besonders unsere Gedichte *passim* Beweise genug für das Vorhandensein einer tiefgehenden Missstimmung und Unzufriedenheit.

Neben der bereits aufgezeigten Ähnlichkeit des Stoffes erinnert unser Gedicht noch an Lyndesay als Satire auf alle Stände, durch die Einführung des *„Commounweill"* und die allegorischen Figuren. Betreffs der Stelle auf die Putz- und Kleidersucht — ein beliebtes Thema aller Satiriker — verweise ich außer Lyndesays *„Ane Supplicatioun against Syde Taillis"*, ll. 71—73, und Sir Richard Maitlands *„Satire on the Toun Ladyes"*, auf die Cranstoun aufmerksam macht, aus der gleichzeitigen Satire noch auf Lauders *„Ane Gudlie Tractate"*, ll. 422—427. An den Compl. of Scotlande erinnert außer Titel und Einführung der Lady Scotland, welche an die drei Stände Ermahnungen ertheilt, speciell noch die allegorische Ausdeutung der Kleidung (Compl. of Scotl., p. 68 ff.), die bereits im frühen Mittelalter bei der Ausdeutung des geistlichen Gewandes auf die Tugenden des Priesters Eingang gefunden hatte. Bemerkenswert ist endlich der Schluss des Gedichtes. Ähnlich der Gepflogenheit der alten Griechen bei dramatischen Aufführungen wird nämlich der ernste Gegenstand mit einer lustigen Anekdote, einem Genrebildchen aus dem Leben eines Prälaten, geschlossen.

Unserer Periode gehören auch die Gedichte eines der unerschrockensten und sittenstrengsten Reformatoren an, nämlich die des John Davidson. (Vgl. über ihn Cranstoun, pp. XLV—LX, Dictionary of Nat. Biogr., Irving, *The Hist. of Scot. Poetry, pp. 399—404.)* Er war ein Bewunderer von Knox und ganz von dessen Geiste beseelt; in ihm sah er sein leuchtendes Vorbild, dem er nach Kräften nachzueifern strebte. Tief erschütterte ihn daher dessen Tod am 24. November 1572, und seine Verehrung für den großen Todten fand in zwei Gedichten Ausdruck. Beide sind in den ersten Monaten des Jahres 1573 gedruckt und zwar,

wie die vom 18. Februar datierte Vorrede zum ersten und ll. 127 ff. des zweiten vermuthen lassen, noch vor der Einnahme Edinburghs, wären also zeitlich vor Nr. 39 anzusetzen. Das erste ist betitelt: „Ane Breif Commendatioun of Uprichtnes (Nr. **40**) und aus Dankbarkeit Schir Johne Wischart of Pitarrow gewidmet. Was der Verfasser in der Vorrede als Zweck des Gedichtes angibt: Knox' unerschütterliches Rechtsgefühl als Beispiel der Nacheiferung hinzustellen, führt er im Gedichte aus. Es ist ein Lob der *„Uprichtnes"*, die, ein festerer Thurm als alle irdischen Zufluchtsstätten, uns immer schütze. Der beste Beweis dafür sei Knox, den besonders die Prediger in seiner Wahrheitsliebe, Kühnheit und strengen Pflichterfüllung nachahmen sollten. Die häufige Wiederholung derselben Gedanken, die ungemein zahlreichen biblischen Beispiele und nicht zum wenigsten der Refrain, der in einem satirischen Gedicht oder in einer Klage, wie etwa in Nr. 11 und Nr. 14, recht wirksam ist, nicht aber in einem 47 Strophen langen, moralisierenden, machen Davidsons ersten poetischen Versuch zu einer recht unbedeutenden Leistung. Etwas besser ist sein zweiter: „Ane Schort Discours of the Estaitis, quha hes caus to deploir the deith of this Excellent servand of God" (Nr. **41**), das in gleich unkritisch bewunderndem Tone die Verdienste des Reformators um die Kirche im allgemeinen, die Gemeinde Edinburgh, deren Vorsteher er gewesen war, und um St. Andrews, wo er zuerst gepredigt hatte, im besonderen rühmt.

Zeigen diese beiden dichterischen Versuche mehr anerkennenswerte Verehrung und Liebe zu seinem Meister als poetisches Talent, so tritt letzteres entschieden hervor in „Ane Dialog betwix a Clerk and ane Courteour" (Nr. **42**). Davidson wendet sich darin gegen das von Morton und dem Privy Council erlassene Gesetz, welches einem einzigen Seelsorger mehrere Gemeinden zur Aufsicht und Seelsorge zuwies.

Auf dem Wege nach Dundie — so ist die Einkleidung — trifft der Dichter bei der Fähre von Kinghorn einen Clerk und einen Courteour, welche beide nach St. Andrews reisen. Er schließt sich ihnen an und nach verschie-

denen Gesprächen kommen die beiden auf die jüngste That des Regenten zu sprechen. Der Clerk missbilligt sie heftig, denn erstens würden durch die Zuweisung von mehreren Gemeinden dem Prediger Pflichten auferlegt, die er unmöglich erfüllen könne, zweitens müsste das Seelenheil der Gläubigen darunter leiden, und drittens würden die ohnehin schwach dotierten Pfarrstellen in Zukunft noch weniger Besetzung finden als jetzt. Zudem sei ein Mangel an Nachwuchs von Predigern zu erwarten. Der Courteour vertheidigt Morton und stellt den Act als einen Ausfluss seiner Menschenliebe hin, da bei der geringen Anzahl von Seelsorgern und dem Umstande, dass weite Gebiete gar keinen hätten, aber doch auch ihren Zehnten zahlen müssten, durch dieses Gesetz eine gerechtere Vertheilung der Prediger angestrebt werde. Das einfachste Mittel zur Abstellung dieser wirklich vorhandenen Übelstände wäre, entgegnet hierauf der Clerk, wenn die Regierung, anstatt die Abgaben für sich zu verwenden, mehr Prediger anstellen würde; geeignete Männer gäbe es genug. Denn dass bisher viele Stellen unbesetzt geblieben seien, komme von der geringen Bezahlung derselben, die kaum das nothwendigste Auskommen gestatte, und von der schlechten Verwendung der für die Colleges bestimmten Gelder, nicht aber von dem Mangel an Bewerbern. Es sei keinesfalls zu befürchten, dass die Kirche bei selbständiger Verfügung über alle Einkünfte wieder so reich werde wie die katholische und in die alten, abgestellten Laster verfalle. Eine gewisse Controle von Seite der Regierung, d. h. der Staatsgewalt, solle immerhin gestattet sein. Als der Clerk — der natürlich Davidsons Ansichten vertritt — merkt, dass sein Gegner die Beweiskraft seiner Gründe anerkennen muss, geht er daran, noch einmal Punkt für Punkt genau zu begründen und darzulegen. In ganz geschickter Weise, oft mit leiser Ironie, widerlegt er die Einwände seines Gegners, indem er seine Rede durch naheliegende, aus dem Alltagsleben gegriffene Beispiele erläutert. Bei jeder Widerlegung logisch von dem bisher Gewonnenen ausgehend, spricht er ruhig und sachlich. Nur gegen die Abhängkeit der Kirche von der Laune eines Fürsten wendet er sich mit entschiedener Schärfe. Wenn er selbst angegriffen und sein Wissen

bezweifelt wird, verlässt ihn seine Ruhe nicht, wohl aber, wenn der Ehre anderer zu nahe getreten wird.

Die ganze Erörterung ist trotz einer gewissen Lebendigkeit des Dialoges doch zu breit. Wiederholungen kommen häufig vor, und die Wiederaufnahme des Angriffes gegen Mortons Verfügung trotz der vorherigen Erklärung, „das Segel streichen zu wollen", von l. 905 an wirkt geradezu ermüdend. Die beiden Disputierenden dagegen sind vom Dichter sehr gut gezeichnet. Wie der Clerk in der Einleitung geschildert wird: „*cunning of greit clergie, of visage grave and maneris sage*" (ll. 18, 19), so erscheint er im ganzen Dialoge. Nur mit Widerstreben beginnt er über das Thema zu sprechen, besonders einem Manne gegenüber, der sich durch seine höhnische, verletzende Art der Rede als ein ungebildeter Hitzkopf und trotz seiner lateinischen Brocken als keineswegs geistreich erweist. Dieser Gegensatz der beiden ist schon äußerlich angedeutet durch die Zusätze, mit welchen die Rede beider charakterisiert wird: „*in wordis plane — modestlie — with courtes behavour*" einerseits, und „*with speid — with wordis sour — maist sharply — sumthing hetter*" anderseits. Wenn auch die ruhig sachliche Erörterung und glückliche Argumentation noch nicht den „*thunderer*" der Folgezeit verräth, so lässt uns die strenge Auffassung der Pflichten eines Geistlichen, das muthige Eintreten für die Unabhängigkeit der Kirche von der weltlichen Macht schon auf den unerschrockenen Reformator schließen, der, wie hier gegen die Concentration der Seelsorgen, so später dagegen auftrat, dass die Geistlichen im Parlamente Sitz und Stimme hätten, der nicht nur einem Morton gegenüber seine Überzeugung, welche er dann schwer büßen sollte, frei zum Ausdrucke bringt, sondern auch seinem Könige in der „*Generall Assembly*" zu sagen wagt: „*Sir, yee sit not here as Imperator, bat as a Christian: ades ut intersis, non ut præsis!*" Davidson hat Knox nicht nur anderen als Muster vorgehalten, er ist ihm selbst sein ganzes Leben hindurch gefolgt. Das Gedicht ist aber nicht allein ein ehrendes Zeugnis für die freimüthige Gesinnung seines Verfassers, sondern auch ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Reformation in ihrem Kampfe gegen die weltliche Macht. Man vergleiche über die Stellung und Versorgung der „*ministers*" das

V. Chapter von „The first Book of Discipline“ (1561), die beständigen Klagen derselben über ihre schlechte Lage in Protesten und Proclamationen, theilweise bei Burton, IV, 32 ff. citiert, und von unseren Gedichten die *„Exhortatiouns to the Lords“* passim.

Das bei der Vorliebe der Zeit für Invectiven unausbleibliche Gegenbild zu Davidsons Verherrlichung Knox' gibt uns Nr. **29**, „A Lewd Ballet“, noch zu seinen Lebzeiten, und Nr. **44**, „Ane Admonition to the Antichristian Ministers“, erst nach seinem Tode, vielleicht um 1581, entstanden. Beide wenden sich nicht nur gegen Knox, *„that vicked, venemous beist“*, dem sie Herrschsucht, Heuchelei und Unzucht vorwerfen, und den sie für das Unglück Schottlands verantwortlich machen, sondern begreiflicherweise auch gegen alle, die sein „Satanswerk“ mit haben fördern helfen. Während Sempill die höchsten geistlichen Würdenträger, Hamilton (Nr. 28) und Patrick Adamson (Nr. 45) in lügenhafter und schamlosester Weise zeichnete, liefern uns die genannten beiden Gedichte eine *„chronique scandaleuse“* der ersten Reformatoren, deren Leben ja thatsächlich gleichen Anlass zu Angriffen bot, wie das der *„idolatrous preistis“*. Leider fehlt allen diesen Angriffen die wahre Satire, sprachliche Gewalt, wie sie etwa Rabelais und Fischart zu Gebote stand; sie haben darum nur Wert für die Kirchengeschichte. — Nr. **44** wird Nicol Burne zugeschrieben (vgl. über ihn Cranstoun, pp. LIV—LIX, und *Dict. of Nat. Biogr.)*. Er trat vom Calvinismus zur katholischen Kirche zurück und veröffentlichte 1581 *„The Disputation concerning Headdis of Religion“*. Sein sonst bethätigter Hass gegen Knox, der mit seiner *„Disputation“* übereinstimmende Ton unseres Gedichtes, die Zeit der Veröffentlichung und der Umstand, dass es einigen Exemplaren jener beigefügt ist, lassen es wahrscheinlich erscheinen, dass er der Verfasser ist. Das Gedicht ist nicht ganz ohne Geschick geschrieben. Der Verfasser lässt die *„ministers“* in buntem Zuge nach Genf, dem neuen Babylon, von wo das Satanswerk ausgegangen sei, ziehen und weist einem jeden mit besonderer Anspielung auf seinen früheren Beruf, körperliche Eigenschaften oder sein selten unbescholtenes Privatleben einen Posten im Zuge als Führer, Fahnenträger,

Secretär etc. an, indem er jede Strophe dieses Theiles mit dem Refrain schließt:

„Kilt up your Conneis, to Geneve haist with speid.“

Nach der Einnahme von Edinburgh Castle trat für das heimgesuchte Land eine verhältnismäßig ruhigere Periode ein. Morton stand nach dem Tode Maitlands und Kirkaldys ohne Rivalen und Feind. Aber auch sein Ende sollte noch ein Beispiel für Fortunas Launenhaftigkeit liefern. Ende December 1580 wurde er von den während seiner achtjährigen Regentschaft wieder recht zahlreich gewordenen Feinden der Mitschuld an Darnleys Tode angeklagt, nach fünfmonatlicher Gefangenschaft in Edinburgh und Dumbarton des ihm zur Last gelegten Verbrechens für schuldig befunden und am 2. Juni 1581 hingerichtet.

Sempill der seiner Bewunderung des Regenten schon in dem Envoy zu Nr. 39 Ausdruck verliehen hatte, wandte sich während der Gefangenschaft desselben mit „Ane Complaint upon Fortune“ (Nr. **43**) direct an den jungen König, um diesen durch namentliche Aufzählung aller Verdienste Mortons um ihn und das Land zur Befreiung des Angeklagten zu bewegen und vor Übereilung zu warnen. Als Einleitung benützt er den Hinweis auf die Unbeständigkeit des Glückes, die er in herkömmlicher Weise durch Beispiele illustriert. Biblische fehlen diesmal, offenbar weil da göttliche Vorsehung an Stelle des blinden Zufalls tritt. Die dem Alterthume entnommenen verrathen wenig Geschichtskenntnis oder Flüchtigkeit des Dichters. Wenn er Alexander vergiften lässt, so folgt er der auf Quintus Curtius X, 4 zurückgehenden, im Mittelalter allgemein verbreiteten Version. (Vgl. auch 40, 38.) Cranstoun verweist auf die Ähnlichkeit, welches dies Gedicht — doch kommt nur der erste Theil in Betracht — mit Montgomeries *„Ane Invectione against Fortune“ (Misc. Poems III)* hat, und Brotanek verfolgt dieselbe in seiner Schrift über Montgomerie in einer Anmerkung pp. 156, 157.[1]) Hinzufügen könnte man etwa noch das beiden gemeinsame Bild des Mondes (Montg.

[1]) „Untersuchungen über das Leben und die Dichtungen Alexander Montgomeries“ von Rud. Brotanek, Band III der Wiener Beiträge zur engl. Philologie, Wien 1896.

l. 10 — Sempill l. 24) sowie das Wüthen gegen Fortuna als eine „Hexe“ (Montg. l. 25 — Sempill l. 24). Allerdings sind die meisten der Bilder und Gedanken über dieses Thema altes Erbgut, so der Hinweis auf Caesar als ein Beispiel für die Unbeständigkeit des Glückes (in unseren Gedichten 1, 266, Lyndesays „*Monarche*“ ll. 4211—4217), derjenige auf Boccaccio (1, 289, 3, 193, Lyndes. *Prolog to the Tragedie of the Cardinall*“ l. 5), und besonders das Bild vom Glücksrade, das man durch das ganze Mittelalter bis Boethius, book II, pr. 2, zurückverfolgen kann. Eingehend geschildert wird es u. a. in *Hampoles* „*Prick of Conscience*“ ll. 1273—1286 und in *James I.* „*Kingis Quhair*“ Str. 158—165.

Unter demselben Gesichtspunkte der Vergänglichkeit alles Irdischen hat Churchyard, der schon in „*The Siege of Edinburgh Castle*“ mit Sempill im Stoffe zusammengetroffen war, „Murtons Tragedie“ geschrieben, zuerst gedruckt in „*Churchyards Challenge*“, Lond. 1593, neugedruckt bei Chalmers und Cranstoun. Es ist ein 742 Verse langer, Morton in den Mund gelegter Monolog voll Bilder und Reflexionen. Interessant ist die lobende Erwähnung einer von Churchyard früher verfassten, im „*Mirror for Magistrates*“ enthaltenen „*Tragedie*“ über „*Jane Shore*“ (l. 619), einer Dichtung, in welcher er in dem Stoffe mit *Heywoods* „*Eduard IV., II. Part*“ und *Rowes* Tragödie „*Jane Shore*“ zusammentrifft und diese möglicherweise beeinflusst hat.

1584 griff Sempill, wie es scheint das letztemal, einen Stoff aus der Tagesgeschichte auf und behandelte ihn in seinem längsten und bekanntesten Gedichte: „The Legend of the Bishop of St. Androis Lyfe, callit Mr. Patrick Adamson“ (Nr. 45). Über diesen vgl. die eingehende Biographie Cranstouns II, 229 ff. Adamson spielte in der Kirchengeschichte jener Zeit eine bedeutende Rolle durch seine fortgesetzten Bemühungen um Beibehaltung, bezw. Einführung der bischöflichen Würde in der schottischen Presbyterialkirche. Dies war aber eine höchst unpopuläre, weil dem Geiste der Volkskirche widersprechende Einrichtung, deren beabsichtigte Durchführung auf den heftigsten Widerstand stieß. Dabei hatte er trotz aller Begabung und seiner unbestrittenen Gelehrsamkeit doch so viele zweideutige, ja unlautere Charaktereigenschaften verrathen, dass

er den Angriffen seiner Feinde nicht entgehen konnte. Sempill hatte an ihm wie an keinem seiner zahlreichen, in seinen Pamphleten angegriffenen Gegner, soviel wir wissen, etwas zu rächen, aber als öffentlicher Anwalt und Vertreter der aufgeregten, irregeführten oder wahren Volksstimmung, für welchen er sich hielt, sucht er sich den Erzbischof als Gegenstand seiner Invective aus, und zwar nicht, wie man nach *Irvings* Probe in seiner *Hist. of Scot. Poetry, p. 439, 440* anzunehmen geneigt sein könnte, um ihn im gewohnten Stile seiner Schmähsalven abzuthun — dies Fortissimo schlägt er bloß in der bei Irving abgedruckten Einleitung an — sondern um den Bischof zu einem wahren Eulenspiegel („*Holyglass*“ nennt er ihn wie Calderwood I. 51 ausdrücklich) zu machen und dessen Streiche, die ganz ohne Humor, aber voll von Bosheit und Gemeinheit sind, einen nach dem andern mit Behagen zu schildern. Er klammert sich an jedes Gerücht, an jedes Geschwätz über den Prälaten, wenn es nur seinem Zwecke, ihn als der Lust, Trunksucht, Habgier und dem Betruge gleich ergeben hinzustellen, irgendwie entgegenkommt. Anfangs folgt er im Tone seiner Schilderung seinem alten Hange zu biblischen Wendungen und Beispielen und gibt sich mit gut gespielter Entrüstung und strenger Moral wie immer als treuer Mahner vor solch verfluchtem Beispiel. Bald aber beschreibt er den Heuchler, der das von Lennox zur Auszahlung an die Truppen erhaltene Geld vertrinkt, seine Stellung ausnützt, um Schulden zu machen, jedermann anführt und auf gemeine Weise betrügt, seinen unsauberen Verkehr mit Hexen, sein schamloses Benehmen in London, seine Trunkenheit, kurz alles, ob verbürgt oder unverbürgt, was man damals von dem gewinnsüchtigen und keineswegs sittenstrengen Adamson erzählte, mit so viel Ausführlichkeit und offenem Behagen am Stoffe (vgl. ll. 360—411, 696—729, 1074—1095), mit mancher trefflich satirischen Wendung und anschaulicher Lebendigkeit, dass wir ihn hier in seinem eigentlichen Elemente zu erkennen glauben. So schließt also Sempill seine dichterische Thätigkeit ähnlich wie er sie begonnen: mit der Schilderung derber, ja gemeiner, unflätiger Scenen. Denn solche bilden auch den Inhalt seiner drei ersten Jugendgedichte (s. S. 1), die demnach außerhalb unseres geschicht-

lichen Zusammenhanges stehen. Auf die Ähnlichkeit unseres Gedichtes mit Dunbars und Montgomeries Flytings hat bereits Brotanek a. a. O. p. 104 aufmerksam gemacht.

Ich habe bei der Inhaltsangabe der Gedichte schon die Verfasser, soweit uns deren Namen überliefert sind, erwähnt. Die weitaus zahlreichsten Gedichte unserer Sammlung gehören Robert Sempill an. Desgleichen habe ich im Laufe der Besprechung versucht, bei den sicher von ihm herrührenden Gedichten die ihm eigene Behandlung des Stoffes, seine Lieblingsgedanken und seine politische Gesinnung schärfer hervorzuheben als Cranstoun es thut, um damit eine gewisse Handhabe für die Zuweisung anonymer Gedichte an Sempill zu gewinnen. Mit seinem Namen überliefert sind: Nr. 8 *(Anagramm)*, 12, 21 *(„Rakles Robert“* l. 105, zugleich das einzige Beispiel, in dem er innerhalb eines Gedichtes seinen Vornamen nennt), 28, 30, 38, 39, 43, 45 *(„as Semple sayis“* l. 551, nebst dem Colophon *Quod R. S.“)* und seine Jugendgedichte 46, 47, 48. Seinen vollen Vornamen enthält das Anagramm in Nr. 8: *„Robart Sempill“*, das Colophon in Nr. 12: *„Quod Robert Sempill;* Nr. 48 ist unterzeichnet mit *R. Semple.* Aus diesen Angaben ist bereits die verschiedene Schreibung seines Namens ersichtlich, eine Erscheinung, die in damaliger Zeit oft in unglaublicher Weise zutage tritt. Am häufigsten lesen wir Sempill (Mr. 12, 28, 30, 39, 43, 46), andere Schreibungen sind Semple (Nr. 45, l. 128, 47, 48), Simpell (Nr. 38) und Sempil (Nr. 8).

Charakteristisch für Sempill ist das Wortspiel mit seinem Namen. Er verwendet ihn nämlich als Adjectivum, gewöhnlich am Schlusse eines Gedichtes, so 12, 146 *„sempill veirs“*, 20, 17 *„sempill lyfe“*, 21, 107 *„sempill solace“*, 39, 375 *„sempill wersis“*, 43, 215 *„sempill counsall“*. Sollte er bei seiner guten Kenntnis Lyndesays, von dem er so viel lieh, ihm auch diese Spielerei entlehnt haben? Vgl. dessen *„Complaint“*, l. 506 *„sempill Hermitage“*, und *„Dreme“*, l. 52 *„sempill matter“*. Eine auffallende Lieblingswendung Sempills in seinen *„Admonitiouns“* ist der Hinweis auf das Beispiel Agags aus dem alten Testamente (12, 134; 30, 187; 39, 205, 306). Ausgesprochene Vorliebe zeigt er ferner für *„Envoys“* oder ein Schlussgebet, in dem entweder für den jungen schottischen König oder die Königin von England

in geradezu typischen Formeln Gottes Beistand erfleht wird. Sein scharfer, leidenschaftlicher Hetzton, seine politischen und religiösen Ansichten, stilistische Eigenthümlichkeiten, hie und da Schlüsse auf die Abfassungszeit lassen mit größter Wahrscheinlichkeit als von ihm verfasst erscheinen: Nr. 3, 5, 6, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 31, also mit den obigen zwölf im ganzen 27 Gedichte unserer Sammlung. Was von ihr als Einheit gesagt wurde, gilt daher zum größten Theile von Sempill. Nur 14 Gedichte, Nr. 1, 9, 25, 27, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 44 rühren sicher nicht von ihm her, da ihre Verfasser bekannt sind oder ihr Inhalt und dessen Behandlung, sowie ihre Sprache entschieden gegen Sempill sprechen.

II. Capitel.

Ton und Stil.

Es ist bereits eingangs hervorgehoben worden, dass der Wert unserer Gedichte als poetischer Erzeugnisse jenem weit nachsteht, den sie als geschichtliche Schilderungen besitzen, und ihr Inhalt hat gezeigt, dass sie als solche mit der gleichzeitigen Prosa eines Buchanan und Knox verwandt sind. Denn sie athmen, soweit sie von protestantischer Seite herrühren, und sofern man bei ihrer Mannigfaltigkeit von ihnen als einer Einheit sprechen kann, durchaus den Geist dieser Männer und könnten recht passend ihren Schriften zur Illustrierung des Textes beigegeben werden. Schon ihrer Sprache und Parteirichtung nach sind sie ein treues Abbild des Zeitgeistes, der ungleich mehr der alten Kirche und ihren Anhängern feindliche als sie verherrlichende Pamphlete entstehen und Verbreitung finden ließ. Unsere Sammlung enthält nur vier Gedichte (Nr. 9, 25, 29, 44), welche entschieden Partei für die alte Religion, bezw. Mary Stewart, nehmen, und mir scheint es unzweifelhaft, dass der Eifer und die Begeisterung für die neue Lehre uns manche der letzteren Art vernichtet hat, während sie andererseits erklären, dass uns überhaupt noch so zahlreiche Flugblätter erhalten worden sind.

Im Kampfe der Parteien zu unmittelbarer Wirkung geschrieben, Angriffe und Vertheidigungen, Ermahnungen und Klagen, seltener Satiren allgemeinen Charakters, begleiten unsere Gedichte die öffentlichen Ereignisse und beeinflussen, selbst ein Ausfluss der öffentlichen Meinung, diese wiederum. Rasch hingeworfen, ist ihnen der nach der Parteianschauung gefärbte Inhalt und seine rasche Verbreitung Hauptsache, nicht aber die Form der Darstellung. Die Poesie ist in ihnen nicht Selbstzweck. Dieser Charakter, den ja mehr oder weniger alle historischen Lieder und

politischen Streitgedichte tragen und bei der Art ihres Entstehens und ihres Zweckes auch tragen müssen, macht es erklärlich, dass wir fast nie poetisch Ergreifendes, zarte Empfindungen in dichterischem Ausdrucke, eine tiefere Auffassung oder formvollendete Gestalten, kaum einen originellen Gedanken finden. Die leidenschaftliche Erbitterung in politischen Dingen erstickt jedes andere Gefühl. Nur wenige Ausnahmen heben sich von diesem Grundton der ganzen Sammlung ab; in ihnen bricht warmes Gefühl hervor, wenn die Wunden des Krieges, die traurige Lage des Landes und besonders das Elend der Bauern geschildert werden. Auch Patriotismus macht sich wohlthuend geltend: so wenn man die Heldenthaten einer glorreichen Vergangenheit zur Nacheiferung aufzeigt, oder wenn dem Elende der Gegenwart der blühende Wohlstand vergangener Tage entgegengehalten wird. In altem Stolze weist man auf die lange Reihe schottischer Könige, und bei all den Verbrüderungshymnen mit den Engländern glimmt der Hass gegen die „*auld ennemeis*“ noch ungelöscht fort.

Satire, wie wir sie etwa bei Dunbar finden, kommt gar nicht vor. Der Dichter klebt überall zu sehr am Thatsächlichen und weiß sich nicht über seinen Stoff zu erheben. Das Überquellen seiner Erbitterung, sei es nun einer erkünstelten, sei es einer natürlichen, lässt ihn keine Pfeile beißenden Spottes oder scharfen Sarkasmus gegen seine Gegner entsenden. Führt doch meist ungezügelte Schmähsucht den Griffel, die ihre Waffen nicht mit sprachschöpferischer Gewalt selbst zimmert und vernichtend auf den Feind niedersausen lässt, sondern sie aus der Rüstkammer gemeinster Schimpfwörter und Flüche holt.

Durch die meisten Gedichte geht ein puritanisch strenger Ton; oft weht aus ihnen ein fanatisch zelotischer Geist der Unduldsamkeit und des unversöhnlichen Hasses. Das Unglück des Landes gilt als Strafe für die Sünden des Volkes. Wem die Macht gegeben ist, der soll des Glaubens Feinde schonungslos niederwerfen, er darf plündern und morden um des Glaubens willen, ja soll es thun bei dem Zorne Gottes. Selbst das feste, innige Gottvertrauen, das aus manchen der Gedichte spricht, kleidet sich in ein kriegerisches Gewand.

Auch der demokratische Geist kommt in vielen zum Vorschein, hauptsächlich in den zahlreichen Ermahnungen an Lords und Regenten. Sie sind durchwegs in einer kühnen Sprache gehalten. Man nimmt das Recht in Anspruch, auch als Mann des Volkes neben den Regierenden, ja über denselben zu stehen; man ist sich seiner Macht als Genosse des Ganzen bewusst und macht sie geltend. Das Volk geht vor dem Herrscher, die Kirche vor dem Staate. Dieser Ton verräth ebenso deutlich den Einfluss des Knox und des Buchanan, wie wir ihn schon im Inhalte zu beobachten Gelegenheit hatten.

Daneben begegnen wir in einzelnen Gedichten einer von der literarischen Tradition übernommenen und durch die Zeitereignisse verstärkten Stimmung, die in jeder Erscheinung nur die Vergänglichkeit alles Irdischen sieht und zur Einkehr in sich selbst auffordert. Dieser der allegorisch-moralisierenden Dichtung jener Zeit durchwegs eigene, pessimistische Zug ist durch Boccaccios „*De casibus virorum illustrium*“ epochemachend in die Literatur eingeführt worden und hat sich unter seinem Einflusse in der englischen Literatur durch Chaucers „*Monkes Tale*“, Lydgates „*Fall of Princes*“ und am meisten durch den „Mirror for Magistrates“ verbreitet. Dass Boccaccios Werk immer noch als Anregung galt, beweisen die zahlreichen Anspielungen darauf. Reiche Nahrung erhielt diese Stimmung durch die Wirren und die unsicheren politischen Verhältnisse des XVI. Jahrhunderts. Die Geschichte des englischen Königshauses, namentlich aber das an Unglück so reiche schottische, bot mehr als jedes andere Land Beispiele für die Unbeständigkeit des Glückes, und mit Recht bemerkt Nicols.[1]) „*The history of the Stewards reads like a series of chapters from ‚de casibus virorum illustrium . . .‘*“ Lyndesay hatte im *Papyngo* ll. 402—597 den Wankelmuth Fortunas an dem vielbeneideten Hofe und auf dem Königsthrone eindringlich geschildert und an Beispielen aus der vaterländischen Geschichte nachgewiesen. Als daher die folgenden Jahrzehnte den Tod des Darnley, Murray, Lennox und

---

[1]) *A Sketch of Scottish Poetry etc.* in Halls Ausg. von Lyndesays Monarche, E. E. T., S. 47, p. XLII.

Morton, sowie das plötzliche Ende der Macht Marys und *Bothwells* brachten, war es nur natürlich, dass diese Ereignisse, wie es unsere Gedichte thun, unter dem Gesichtspunkte irdischer Vergänglichkeit betrachtet und im Tone des „Mirror“ und des Boccaccio dichterisch behandelt wurden.

Im engsten Zusammenhange mit dem Tone der Gedichte steht ihr Stil. Selten ist er ruhig schildernd oder behaglich erzählend, wie etwa in Nr. 40, 42, 45, meist vielmehr leidenschaftlich erregt, besonders dort, wo sich die Gedichte als directe Anrede an Personen richten. Dazu gehören die gehäuften Ausrufe, zumeist am Anfange der Gedichte: 1, 440 ff.; 4, 85; 8, 1 ff.; 11, 31 ff., 61 ff.; 18, 1 ff.; 18, 73 ff.; 21, 1 ff.; 23, 1 ff. etc., Anaphoren: 11, 41 ff.; 14, 36 ff.; 17, 50 ff., 105 ff.; 18, 81 ff.; 30, 64 ff.; 33, 199 etc., Antithesen: 17, 57 ff., 129 ff., vorzüglich aber die Hyperbel in Form von Schimpfwörtern.

Bilder und Vergleiche sind nicht gerade selten, aber recht wenig originell und schön. Ein ungemein oft vorkommendes, auf Horaz, Od. I, 14 zurückgehendes Bild ist das vom Staatsschiffe: 1, 114, 124 ff.; 17, 9, 121; 27, 18 ff.; 28, 3 ff.; 30, 56 etc. — Zu den Vergleichen gehören die zahlreichen, dem alten Testament und der Geschichte des Alterthums entnommenen: Mary ist *„the cruell Iezabell“* 3, 99, *„the dowbill Dalila“* 3, 12, *„fell Clitemnestra“* 3, 143 etc.; die katholischen Geistlichen sind *„Baalis Preistis“* 3, 100; Darnley wird mit *Ascanius, Deiphobus, Theseus, Cæsar* u. a. verglichen, Murray gilt als *„sweit Josua“* 19, 52, *„the secund Moses“* 19, 53, Maitland wird ebenso wie Fleming mit den Beinamen *Sinon, Ganelon* und *Judas* belegt. Auch Sempills früher schon erwähnte Auffassung Schottlands als eines neuen *Kanaan* ist hieher zu zählen. Diese Ausdrucksweise findet ihre Erklärung theils in der hohen Verehrung, deren sich das alte Testament bei den Calvinisten erfreute, theils in der seit der Früh-Renaissance den Dichtern geläufigen Eigenthümlichkeit, den Beweis für eine aufgestellte Behauptung dadurch zu erbringen, dass man möglichst viele Beispiele aus der Geschichte für die Wahrheit einer Sentenz anführt. Selbstverständlich prunkt man dabei gern mit classischer Gelehrsamkeit; die vaterländische Geschichte wird in den seltensten Fällen herangezogen.

Für die Ausspinnung von Gleichnissen fehlt die nöthige Ruhe und Vertiefung in den Stoff. Wo solche doch vorkommen, wie etwa 17, 65; 30, 163; 37, 17; 38, 35, sind sie keineswegs gelungen.

Wenig Raum nimmt auch die Allegorie ein. Außer in Nr. 1 und Nr. 33 begegnet sie noch in der Einleitung zu Nr. 10, woselbst das Einschlafen als ein Angriff des „*Schir Morpheus*“ mit seinen Soldaten dargestellt wird, die den Dichter gefangen zu „*Maister Slumber*“ führen. Dann kommt „*Dame Dreming*“ mit ihren Nymphen und der Traum beginnt, indem „*Honour*“ und „*Gude Fame*“ mit ihrem todten Sohne — Murray — erscheinen.

Häufiger ist die Personification. Wir haben sie nach altem Vorbild in „*The Complaint of Scotland*“ (Nr. 11) und „*The Lamentatioun of Lady Scotland*“ (Nr. 33) vor uns, ebenso auch in dem Pseudonym „*Tom Truth*“, unter welchem sich der Verfasser von Nr. 9 einführt, endlich in der seit dem XIV. Jahrhundert von den Satirikern oft eingeführten Gestalt des „*John Upaland*“, der die Beschwerden des Landvolkes vertritt. Als Repräsentant des untersten Volkes erscheint „*Maddie*“, zugleich auch als Verfasser von Nr. 8, 19, 20, 22; im letzten nennt er sich „*Maddie Priores of the Caill mercat*“.

Diesen volksthümlichen Charakteren entspricht der häufige Gebrauch von volksthümlichen Wendungen in der Sprache, Anspielungen auf Spiele und Belustigungen des Volkes und die zahlreichen Sprichwörter. Die letztgenannte Eigenthümlichkeit theilen unsere Gedichte übrigens mit dem Gros der gleichzeitigen Literatur in Schottland. Auffallend oft kommt z. B. das Sprichwort vor: „*As ye haif browne, now drink ye that*“, oder „*Counsall is no command*“, „*Had I written that I wait*“ etc., letzteres ironisch als „*Scotis wisdom*“ bezeichnet.

Mit Ausnahme der zuletzt erwähnten Punkte verrathen die Gedichte meist den gelehrten Verfasser. Das gilt auch von den Eingängen und Einkleidungen. Von ersteren erinnert nur der zu Nr. 14 und etwa noch der von Nr. 19 an das Volkslied, diejenigen der übrigen Gedichte sind ganz im Sinne der gelehrten Dichtung der Zeit, so von Nr. 19, 24, 25, 28, etwas breiter gehalten in Nr. 13, 17, 43. Ein-

kleidungen fehlen den meisten, denn die Form der directen Anrede oder der Klage ist bei ihrem Charakter das Gewöhnliche. Er ist dann mehr lyrisch, das Wort im weitesten Sinne gefasst, oder beschreibend. Dramatisch lebendig gestaltet er sich in sieben Gedichten, in denen drei von der Tradition übernommene Arten der Einkleidung zur Anwendung gelangt sind und zwar:

1. Die Vision, seit Alanus de Insula und Raoul de Houdenc, sowie dem Rosenroman und seinen Nachahmungen in der ganzen europäischen Literatur verbreitet und in England besonders seit Langlands großer Satire und seit Chaucer für satirische Dichtungen mit Vorliebe verwendet. Die in der gleichzeitigen Literatur sehr beliebte, bekanntlich auf Ciceros „*Somnium Scipionis*" zurückgehende Art derselben, das Einschlafen über einem Buche, bezw. während des Nachdenkens über das Gelesene, tritt uns in Nr. 1 entgegen. Die Traumerscheinung *(Mary)* hält, an den Träumer gewendet, einen Monolog. Nr. 10 zeigt die gleichfalls häufige Form: Der Dichter kann des Abends nicht einschlafen, wälzt sich ruhelos auf seinem Lager, findet endlich Schlummer, träumt und wird gewaltsam — hier durch Pochen an der Thür — aufgeweckt. Zwischen dem Träumenden und der Traumerscheinung entwickelt sich ein Dialog.

2. Ein Spaziergang, verbunden mit einer Begegnung. Diese Form ist angewendet in Nr. 3. Der Dichter trifft auf seinem Morgenspaziergange einen klagenden Jüngling, der ihm auf sein Befragen den Grund seines Schmerzes — Darnleys Ermordung — erzählt, dann seine Klage selbst unter dem in der Dichtung beliebten „*hawthorn*" niederschreibt und dem Dichter übergibt. In Nr. 28 begegnet dem Verfasser der Geist des Bischofs Hamilton und erzählt ihm sein Leben und Ende. Wie in Lyndesays „*Tragedie of the Cardinall*" spricht nur die Erscheinung allein.

3. Das Belauschen eines Gespräches in Nr. 7 und 42, in ersterem Gedichte so, dass der Lauscher ungesehen bleibt, in letzterem ist er stummer Reisegenosse der beiden Disputierenden. Auch Nr. 14, 19, 20 sind als Klagen bezeichnet, die der Dichter von jemand gehört haben will. Für diese dritte Art der Einkleidung bietet Dunbar ein sehr hübsches Beispiel in „*The tua mariit Wemen and the Wedo*" (Schipper,

Nr. 6). Bei allen drei Formen der Einkleidung heißt es am Schlusse der Gedichte gewöhnlich, dass der Verfasser das Gesehene oder Gehörte niedergeschrieben habe.

Zusammenfassend dürfen wir also von unseren Gedichten sagen, dass sie unter dem Einflusse eines Knox und Buchanan stehen, soweit ihr Ton und ihre Auffassung der Zeitereignisse, und unter demjenigen Lyndesays, seltener Dunbars, insofern ihre geringe poetische Behandlung des Stoffes in Betracht kommt. Sie enthalten nichts von der natürlichen Frische und Unmittelbarkeit, welche uns aus den Grenzerballaden entgegenweht. Es sind auch keine eigentlich volksthümlichen, politischen Lieder, sondern „Zeitungen", Flugschriften in Versen und zuweilen in leicht dichterischer Umhüllung, zumeist gelehrt in Ton und Einkleidung — aber in allem ein treuer Ausdruck des Zeitgeistes. Sie lassen auf die tiefgehende Erregung schließen, die sich damals aller Gemüther bemächtigt hatte, und erklären zugleich die hastige Gier, mit der man in der Stadt wie auf dem Lande nach diesen die Zeitungen unserer Tage vertretenden „Black Letter Broadsides" griff. Ihre Verbreitung und Beliebtheit und ihre Wirkung, die sie hervorbrachten, lassen sie uns als wertvolle Zeugnisse für die damalige Volksstimmung erscheinen, deren Bedeutung auch dort nicht vermindert wird, wo das Bild durch wilde Parteileidenschaft verzerrt ist.

III. Capitel.

Sprache.[1])

Unsere Gedichte zeigen bis auf drei (Nr. 1, 9, 34, letzteres übrigens stark mit schottischen Formen durchsetzt), die in englischer Sprache verfasst sind, sämmtlich den schottischen Dialect der zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts und gehören somit auch in sprachlicher Hinsicht einer Verfallsperiode an. Sie verrathen in Grammatik und Wortschatz ebenso deutlich die Ereignisse der vorausgehenden Zeit, wie sie den Weg erkennen lassen, den die Sprache in den nächsten Jahrzehnten nehmen musste.

Der keltische Einfluss war von jeher nicht bedeutend gewesen; am meisten hatte er noch auf die Aussprache gewirkt. In unserer Zeit schwindet er in der Schreibung der uneigentlichen Diphthonge ai, ay, ei, ey, yi, oi, oy, ui und oui, indem man zur alten Schreibung ohne i zurückkehrt.

Eine ziemliche Anzahl von Wörtern holländischen, niederdeutschen und dänischen Ursprunges[2]), über die ein Blick durch das Wörterverzeichnis Cranstouns orientiert, weist auf die Handelsbeziehungen Schottlands mit diesen Ländern, die sich besonders seit Jakob IV. hoben. Aus seiner Zeit besitzen wir das wertvolle Zeugnis Don Pedrode Agalas', des spanischen Gesandten an seinem

---

[1]) Dieser Abschnitt, für den James A. H. Murrays bekanntes Buch: *„The Dialect of the Southern Counties of Scotland“* (Transactions of de Philolog. Soc. 1870—1872) die Grundlage bildet, will keine erschöpfende Untersuchung der Sprache unserer Gedichte geben, sondern bloß ein Beitrag zur Geschichte des schott. Dialectes in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sein. Vollständigkeit der angeführten Beispiele wurde daher nicht beabsichtigt, wenn auch für wichtige Punkte angestrebt.

[2]) Vgl. über die Beziehungen zwischen Schottland und Dänemark den Appendix zum letzten Theile der Noten zu Dunbar (Sc. T. S. 29) von *Mackay*. Ferner die Introduction zu *John Haw's „Kingdom of Hevine“* p. XIII ff. und Appendix B (Sc. T. S. 12) von *F. A. Mitchell*.

Hofe (citiert bei Burton III, p. 449): „*Spaniards who live in Flanders tell me that the commerce of Scotland is much more considerable now than formerly, and that it is continually increasing.*“ Für die folgenden Jahrzehnte darf man nicht unberücksichtigt lassen, welch enge Verbindungen die Reformation zwischen Schottland und den Nordseeländern schuf. Antwerpen und Frankfurt a. M. waren Centren für die reformatorische Bewegung des Festlandes, die viele tausend Bände protestantischer Bücher in die Welt sandten und unter den politischen Flüchtlingen, die sich in ihren Mauern aufhielten, stets eine große Menge Schotten zählten. Auch studierten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts viele der letzteren auf den Universitäten zu Leyden und Utrecht.

Bedeutend größeren Einfluss auf die Sprache gewann das Lateinische, das sich unter dem Einwirken der Renaissance im XVI. Jahrhunderte in Schottland der sorgsamsten Pflege erfreute und in der zweiten Hälfte desselben in Buchanan einen Meister von Weltruf aufweisen konnte. Neben ihm stehen, wenn sie auch nicht so bedeutend sind, Dempster, Leslie u. a. Sempill unterlässt nicht, an Darnley die lateinischen Kenntnisse zu rühmen 3, 42, 49, 50, ebenso Davidson an Knox 40, 118 „*in Latin toung his properness.*“ Latein bedeutete für die Schotten bei ihrer Abgeschlossenheit von England und ihrer alten Erbfeindschaft mehr als für andere Völker die Weltsprache, die sie mit dem übrigen Europa in geistige Verbindung setzte. Darum droht Sempill 3, 138—141,

„*Gif ye do not purge yow ane and all,*
Than sall I wryte in prettie poetrie,
In Latine leid, in style Rethoricall,
Quilk throw all Europe sall ring lyke ane bell . . .“

und ib ll. 224—226,

„*And than in Latine leid I think to spred*
My veirsis prompt in style Rethoricall,
Quilk pas sall to the Cane of Tartarie, . . .“

Diese Umstände machen es begreiflich, dass unsere Gedichte, wie die Sprache des XVI. Jahrhunderts überhaupt,

eine überaus große Menge von Ausdrücken aufweist, die oft nur in sehr wenig veränderter Gestalt aus dem Lateinischen ohne Vermittelung des Englischen übernommen sind. Schon diese häufigen „*aureate terms*" kennzeichnen unsere Gedichte größtentheils als Producte gelehrter Verfasser. Auch in dem Punkte belehrt Cranstouns Wörterverzeichnis am besten über Zahl und Natur derselben. Neben einer Menge zum Gemeingut gewordener kommen seltenere vor, von denen ich erwähnen will: *absconce* 15, 64, *combure* 18, 51, *detrusar* 25, 67, *subumbragit* 43, 81, *volt* 43, 32 etc.

Interesse verdienen ferner noch jene Verba, die vom lateinischen Infinitiv gebildet sind, während die entsprechenden englischen Verba vom lateinischen Participium abgeleitet werden, wie *dispone* 18, 38, *expreme* 24, 18, *posseid* 27, 70, *promit* 4, 67, *promove* 29, 38, *propone* 13, 57, *repreme* 37, 23. Das Umgekehrte hat statt bei *conqueis* 38, 75, *detruse* 26, 94, *incluse* 12, 129.

Nicht minder stark wirkte auf die Sprache das Französische. Hatte doch Schottland in seinen Kämpfen gegen England in den gleichfalls mit diesem ringenden Frankreich einen Bundesgenossen gefunden, dessen Einflusse nicht nur in der Politik sondern auch auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens es sich nicht entziehen konnte. Wenige dürften Burton zustimmen, wenn er a. a. O. III, p. 421 sagt, die Beziehungen beider Länder „*were too superficial to affect the structure of the language or even its vocabulary farther than in the supply of a few words.*" Das Bündnis der beiden Länder, das durch oftmalige Wechselheiraten immer mehr befestigt wurde, war bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts populär und noch Lyndesay besingt es in „*the Deploratioun of the deith of Quene Magdalene*" ll. 82—85 und ll. 201—204 als „*the weill keipit ancient alliance*". Was im XII. und XIII. Jahrhundert für England galt:

> „*Filii nobilium, dum sunt juniores,*
> *Mittuntur in Franciam fieri doctores*"[1])

kann man für das XV. und XVI. Jahrhundert auf Schottland anwenden. Denn die vornehmen jungen Schotten studierten

[1]) Aus „*Anectota Literaria*" citiert von *Furnivall* in der Introduction zu „*The Babees Book*", *E. E. T. S. 32.*

meist auf den Universitäten zu Paris, wo sie als Theil der *„natio Germanica“* ihre eigenen *Colleges* hatten, zu Bourges und Toulouse. Schottland wurde Schüler Frankreichs auf dem Gebiete der Gesetzgebung wie bei Einrichtung von eigenen Universitäten. So durchdrang französischer Geist das ganze öffentliche Leben nicht weniger als den Hof und bildete fruchtbaren Boden für die Aufnahme französischen Sprachstoffes, sei es nun von Wörtern oder Redewendungen. Zwar machte sich im XVI. Jahrhunderte der Einfluss Englands immer mehr und mehr geltend und erwies sich schließlich als der weitaus mächtigste, aber die zweimalige Heirat Jakobs V. mit französischen Prinzessinnen, dann der Umstand, dass die französische Partei unter Arran und der Königin-Regentin die Oberhand gewann, dass diese sogleich nach der Übernahme der Regierung sich mit französischen Beamten umgab, bis die Stände am 8. Juli 1560 beschlossen, dass Fremde von öffentlichen Ämtern ausgeschlossen sein sollten, sowie endlich die häufige und zuweilen lang andauernde Anwesenheit französischer Hilfstruppen im Lande (1547, 1548, 1559—60, 1572) trugen gewiss wesentlich dazu bei, auch den französischen Einfluss auf die Sprache zu stärken. Neben diesen Ursachen kommt für unsere Zeit noch der Aufenthalt vieler reformierter Geistlichen in Genf hinzu, von wo aus Calvin indirect die Einführung der Reformation durch Knox und seine Genossen leitete. Daher finden wir denn in unseren doch vollständig auf antifranzösischem Standpunkte stehenden Gedichten durchaus nicht bloß *„a few words“*, die ohne englische Vermittlung direct dem Französischen entnommen sind, sondern eine große Zahl derselben. Ich erwähne zunächst einige mit gar keiner oder nur geringer Veränderung: *devoir* 39, 236; *dure* 42, 639; *hardiment* 43, 202; *marchand* 39, 146; *moyen* 45, 222; *obeysant* 13, 164; *pans* 3, 2; *paillard* 44, 164; *persealytie* 39, 331; *practicques* 45, 31; *ramforce* 44, 141; *roy* 3, 78; *vanquer* 17, 143 etc.

Stärkere Veränderung zeigen: *affeir* 42, 389 (altfranz. afferir); *burrio* 4, 108 (frz. bourreau); *cash-mareis* 45, 600 (chasse-marée); *chaisson* 15, 113 (altfr. achoisonner); *courche* 33, 326 (couvre-chef); *effeiris* 43, 133 (altfr. affiert, s. o. affeir); *girnell* 23, 253 (altfr. garnier); *morsing* 47, 54 (amorce); *pelour*

13, 5 (piller); *spald* 24, 47 (espalle); *sunyeis* 37, 54 (altfr. essoine); *temerar* 44, 333 (téméraire); *trechers* 1, 572 (tricheur); *tuil* 34, 59 (touiller); *turse* 45, 642 (torser); *venerianis* 25, 15 (venerien) etc.

Auch zwei französische Sprichwörter werden citiert u. zw.: 10, 328 „*grand vant, grand tressoun*“, und 15, 93 „*ad-veis le fein*“.

Diese Zusammenstellung wird genügend beweisen, wie sehr Wörter französischen Ursprung in Fleisch und Blut der Sprache eingedrungen waren. Unsere Gedichte wenden sich an die Menge; sie wollen von den breiten Massen des Volkes verstanden werden; so müssen diesen doch wohl jene „Fremdwörter“ geläufig gewesen sein. Ein anderes Beispiel für dieselbe Thatsache liefert „*The Complaynt of Scotlande*“, dessen Verfasser ausdrücklich gegen fremde Ausdrücke polemisiert, „*domestic scottis langage, maist intelligibil to the vulgare pepill*“ gebrauchen will und doch zahlreiche französische Ausdrücke anwendet. Von der Lebenskraft einer nicht geringen Anzahl derselben gibt die heutige Sprache des Schotten Zeugnis; denn sie enthält noch eine auffallende Menge von französischen Wörtern, welche die Jahrhunderte mit ihren wechselnden Ereignissen überdauert haben und nicht nur Gelehrten-, sondern auch Volksgut geworden sind. Die meisten derselben mögen auf solche zurückgehen, die durch den Aufenthalt und Verkehr der französischen Truppen und Beamten mit dem Volke eingeführt worden waren.

Seltener als im Wortschatze macht sich der Einfluss eines fremden Idioms in der Grammatik einer Sprache geltend, besonders dann, wenn die beiden Sprachgebiete nicht aneinander grenzen. So klar die Einwirkung des Französischen auf das Schottische bei der Wortentlehnung ist, so zweifelhaft scheint sie mir in den von Murray a. a. O., p. 55 ff. angegebenen Fällen, in denen er für den Gebrauch von a n e vor Vocalen und Consonanten, für das P l u r a l-s bei gewissen Adjectiven (in unseren Gedichten kein Beleg) und bei q u i l k i s (ganz gewöhnlich), die Doppelform des absoluten Personal-Pronomens (kein Beleg) und die Formen des Relativ-Pronomens t h e q u i l k (sehr häufig) Beeinflussung des Französischen annimmt.

Die wichtigste Veränderung des aus einem Dialect des Englischen durch die allmählich erstarkende Selbständigkeit des Landes und die wachsende politische Gegnerschaft zwischen beiden Reichen der Insel fast zu einer eigenen Schriftsprache gewordenen Schottisch ist indessen die im XVI. Jahrhundert aus verschiedenen Gründen sich vollziehende Durchsetzung der Sprache mit englischen Laut- und Sprachformen, die, in der zweiten Hälfte derselben durch die Zeitereignisse begünstigt, rasch zunimmt und mit der Vereinigung Schottlands und Englands auch mit dem Aufgehen des Schottischen als Literatursprache in der englischen Schriftsprache endigt. Die Anfänge wie der Schluss dieser Veränderung innerhalb der Sprache finden ihre Erklärung nicht nur in den politischen Ereignissen sondern auch in der Literaturgeschichte. Die inhaltslose, an wirklich Dichterischem fast völlig brache Zeit, welche in England auf Chaucer folgte, begünstigte das Aufkommen eines Dialectes im Norden, zumal die Chaucer'sche Schule in demselben bis zu einem gewissen Grade ihre Fortsetzung fand: aus eben diesem Grunde aber konnte sie sich auch dem sprachlichen Einflusse nicht entziehen. Englische Formen und Ausdrücke, meist Wörter häufigsten Gebrauches wie Pronomina, Conjunctionen, Präpositionen, Hilfsverba und ähnliche, dringen in stets zunehmender Anzahl ein und gestalten die Sprache um, während die inzwischen mächtig aufgeblühte Literatur des Elisabethanischen Zeitalters das Ihre dazu beiträgt, dem Norden die Möglichkeit des Weiterbestehens als literarisches Centrum zu benehmen.

Die Hauptursache dieser Erscheinung aber werden wir in der Reformation und den damit zusammenhängenden Ereignissen zu suchen haben. Abgesehen von den trotz aller Feindschaft unvermeidlichen Wechselbeziehungen zweier von Natur aus aufeinander angewiesenen Länder, wies die neue Lehre seit ihrem Umsichgreifen alle Anhänger jenseits des Tweed gebieterisch an ihre Glaubensgenossen in England. Es bildete sich, wie theilweise schon früher ausgeführt wurde, eine protestantisch-englisch gesinnte Partei innerhalb des Landes, deren Mitglieder durch zeitweiligen Aufenthalt in England, ihre Correspondenz und sonstige Interessen auch der englischen Sprache, wie sie im

Süden gesprochen wurde, Thor und Angel öffneten. Schon nach der unglücklichen Schlacht bei Flodden, durch welche „*the national spirit which had burst into leaf at Bannockburn was touched now as by an autumn frost*",[1]) begann bei vielen eine bessere Gesinnung gegenüber dem stammverwandten Nachbarvolke platzzugreifen, und Jakob V. musste diese in dem Verhalten seiner Truppen bei Solway Moss erkennen. Ihre Niederlage bedeutete für ihn den Todesstoß, für Schottland aber den Beginn von inneren Wirren, welche wiederholt englische Truppen ins Land führten. Sie wurden von einem Theile der Bevölkerung wie Freunde und Retter vor den als Fremden wie als Glaubensfeinden doppelt gehassten Franzosen begrüßt. Ihr Einfluss wurde bald dominierend, denn man fühlte sich nicht nur stammverwandt sondern auch in religiösen Dingen einig und sogar auf die gleichen liturgischen Bücher angewiesen. Obzwar bereits 1543 die Benützung der heiligen Bücher in der Muttersprache gestattet worden war, fehlte es in Schottland doch an einer Bibelübersetzung. Da aber eigene Bibelkenntnis für jedermann einen wesentlichen Punkt der neuen Religion bildete, begreift es sich, wie empfindlich dieser Mangel sich fühlbar machte. Lyndesay beklagt ihn in „*Ane Satire*" ll. 1144—1147, in „*Kittcis Confessioun*" ll. 19—24 und in *Mon.* ll. 648, 649, ähnlich ib. ll. 678—681:

> „*Bot lat us haif the buikis necessare*
> *To commoun weill and our Salvatioun*
> *Justlye translatit in our toung vulgare, . . .*"

1559 wurde die englische Liturgie eingeführt. Dies war zugleich ein Act der Zuvorkommenheit gegen England, auf dessen Hilfe die Reformierten für die nächste Zeit hofften. 1564/65 erschien eine Psalmenübersetzung, aber sie war wie selbst die 1576/79 veranstaltete Ausgabe der ganzen Bibel von Arbuthnot und Bassendyne, von der jeder Hausbesitzer, dessen Vermögen eine bestimmte Höhe erreichte, durch Parlamentsbeschluss verpflichtet wurde, ein Exemplar anzuschaffen, in englischer Sprache geschrieben, die gleich-

---

[1]) „*Scottish Poetry of the Sixteenth Century*", *Abbotsford Series of the Scottish Poets, ed. by George Eyre-Todd, p. 1.*

zeitig von der *„General Assembly“* als *„our vulgar language“* bezeichnet wird. Die Bibelcitate im *„Compl. of Scotl.“* sowie die in den *„Gude and Gudlie Ballates“* angeführten Gebete sind selbständige Übertragungen. So musste sich denn die Sprache des reformierten Landes immer mehr derjenigen des Südens nähern, und Knox schrieb trotz seiner von Davidson so sehr gerühmten Beredsamkeit in *„the Scottis leid“* 40, 114 doch eigentlich schon mehr englisch als schottisch und trug so selbst unbewusst zur Umgestaltung seines heimatlichen Idioms bei, wie es Calvin und besonders Luther in einer noch gründlicheren Weise bewusst für ihre Sprache gethan hatten.

Das allmähliche Eindringen der englischen Sprachelemente in den schottischen Dialect zu verfolgen, ist natürlich nur unter Beiziehung möglichst zahlreichen Sprachmaterials ausführbar und könnte dann interessante Resultate liefern über diejenigen Wortclassen oder sprachlichen Stilgebiete, welche das Vordringen des fremden Idioms am frühesten und stärksten zeigen. Ich versuche im Folgenden nur einige charakteristische Punkte, zum Theile mit Beispielen belegt, hervorzuheben, die für diese Übergangsperiode Wert besitzen.

Zuvor wird noch eine Bemerkung über die Bezeichnung der Sprache unserer Gedichte am Platze sein. Wie im XVI. Jahrhunderte überhaupt, so finden wir auch hier ein Schwanken. In dem bereits von Murray p. 50 angezogenen Gedichte Davidsons *„Ane Brief Commendatioun“* (Nr. 40) wird an der schon erwähnten Stelle l. 114 Knox als besonders beredt in *„Scottis leid“* genannt, während das Gedicht selbst, das viel reineres Schottisch zeigt als Knox' Schriften, den Zusatz trägt *„Set furth in Inglis metre.“* Ebenso heißt die Sprache auch 3, 223, wo der Ausdruck im leisen Gegensatze zu *„Latin“* gebraucht erscheint.

I. Vocalismus.

Der Vocalismus der Sprachformen zeigt, soweit sie schottisch sind, im ganzen jene Entwicklung der ags. Vocale, wie sie Murray a. a. O., pp. 142, 143 in eingehender Weise

zusammenstellt und Odwart Hahn[1]) für das Verbum einer Specialuntersuchung unterzogen hat.

Die deutlichste, auf englischen Einfluss zurückgehende Veränderung der Lautlehre sind die ungemein häufigen, gegen frühere Denkmäler stark zunehmenden Wandlungen des *ags. ă* vor Nasalen zu *ŏ*, wie ganz besonders die des *ags. ā* zu *ō*; Doppelformen kommen nebeneinander vor, wobei die südlichen fortschreitend zunehmen. Seltener sind noch die Entwicklungen von *ags. ǣ* vor *f*, *th* und *sh* zu *ă* statt zu *ĕ*, das Gleiche gilt von der des *ags. ǣ* zu *ea* oder *ee*, statt zu *ei*. Sehr häufig erscheint dagegen *ew* am Ende eines Wortes oder vor g, h als Entsprechung für *ags. eo* in diesen Stellungen statt des zu erwartenden *e* oder *ey*, und *eo* + *r* als *a* + *r*. Auch für die allmähliche Rückkehr zur alten Schreibung ohne *i* bei den Diphthongen *ai* und *oi* wird die englische Schreibung mitbestimmend gewirkt haben.

II. Consonantismus.

ch, d, quh, sch, sk, skl erscheinen neben *gh, th, wh, sh, s, sl*, letztere Reihe im ganzen noch in der Minderzahl.

b nach m ist stumm in *number* (: cummer) 38, 5 (cummer hat auch 10, 174; 17, 47; 39, 9 sein *b* verloren); ferner in *chalmer* 10, 181 etc.

d nach n ist verstummt in *commend* (: pen) 3, 152; *nynde* (: dyne) 3, 218; *mynde* (: Ingyne) 3, 301; *minds* (: pynis) 17, 33; *find* (sin) 3, 114; *stound* (: Renoun) 17, 162; *wand* (: man) 28, 96; *kynde* (: cryme) 3, 100. Es scheint auch nicht nach l gehört worden zu sein in *sheild* (: weill) 17, 39, da das Gedicht im übrigen sehr reine Reime aufweist.

g nach n ist gleichfalls stumm in *sing* (: tene) 3, 73; *string* (: bene) 1, 70. Daraus erklären sich die Formen wie *kitching* 36, 115, *childring* 34, 76, *brethering* 3, 110 für kitchen, children, brethren. Murray, p. 53, führt die vorstehenden Fälle des Verstummens auf keltische Einwirkung zurück.

f wechselt mit th in *thane* = fane 22, 84. Cranstoun citiert dazu noch *fra* = thra (from), *frist* = thrist (trust), *foumart* = thoumart (polecat).

[1]) Zur Verbal- und Nominalflexion bei R. Burns, I. Progr. der Victoria-Schule, Berlin 1887.

k ist, wie jetzt beinahe in der amerikanischen Aussprache des Wortes, verstummt in *ast* (asked) : past 45, 620. Vgl. die Entwicklung von ne. *made*.

Keltischer Einfluss ist es nach Murray, p. 54, wenn l nach a verstummt, z. B. in *fa* 3, 229, *faa* 45, 690 (= fall); *fais* 30, 30 (falls). Dies scheint auch trotz der Schreibung des l der Fall zu sein in *called thame* (:forbade thame) 45, 113 und vielleicht in *realm* (:supreme) 20, 157. Als bloßes Dehnungszeichen betrachtet und irrthümlich als solches verwendet ist es in *chalmer* 7, 37, *walk* 32, 70, *walkane* 3, 70 (= awake), *walkrife* 5, 75, 138; 30, 75 (= wakefue), *walk* 5, 76, 23, 136 (= watch). Nach o ist l ausgefallen in *pow* 16, 3 (= pull), *stowne* 32, 68 (= stolen), *bowdin* 7, 113 (= bouldin), *sogeouris* 24, 76 (= soldiers).

ng geht auf lateinisches gn zurück in *maling*: king 23, 5, *impung* : toung 22, 82, *inding* : king 23, 5, *ring*: King 18, 64 etc.

n ist eingeschoben in *haitrent* 4, 122 und oft.

t nach c (k) fällt ab oder ist, wo es in der Schrift erscheint, stumm: *affeckis* (:neckis) 15, 126, *ak* (:bak) 39, 235, *correck* (nek) 17, 118, *contrake* (:make) 17, 70, *fact* (:blak) 15, 56, *detractit* (:lakit) 12, 112, *convict* (:quick) 40, 161. — Dasselbe gilt für t nach p: *interup* (:cup) 20, 176. Ein unetymologisches t ist angefügt in *sect* (vin sec): effect 45, 285, *prolixt* 13, 69, *sact* 5, 52.

Von sehr zahlreich belegten Aphäresen seien als die häufigsten angeführt: *chaipe, caus, gre, greis, pryse, quentance, quite, red, say, semblie, sowt, stablish, twix, vail* etc.

Formenlehre.

Von Pluralen auf -en, die immer auf südlichen Einfluss deuten, kommen vor: *eine* 3, 58, 6, 142, 33, 16; *childrein* 34, 88 u. sonst; *brethrene* 13, 78 u. s.; *shone* 3, 95 u. s.; *wemen* 4, 152 u. s. — auf -er: *brether* 5, 89 u. s., *childer* 34, 88 u. s. — Sing. und Plur. gleichlautend: *sheip* 4, 192.

Während die Endung -is sich in Prosa bis 1660 erhält (Murray, p. 156 ff.) ist in der Poesie das allmähliche Umsichgreifen der englischen Endung *-s, (-es)* frühzeitig

zu beobachten und in unseren Gedichten schon sehr weit fortgeschritten.

Die gebräuchlichste Comparativ-Partikel (die vorkommenden Endungen des Comparat. sind *-ir, -er, -ar*) ist *nor; than* ist noch sehr selten. An die gleiche Verwendung von *be* (Murray, p. 169) erinnert *by* = beyond: 4, 15; 12, 27; 23, 20.

Der Unterschied zwischen ma und mair (ags. má — máre), sowie der gleiche zwischen anew und anewch ist durchwegs festgehalten:

„*Ma Hamiltounis nor ony uther race.*" 10, 270.
„*Lat na mair blude be shed.*" ib. 276.
„*And ye be trew, we ar anew . . .*" 12, 196.
. . . „*In uphalding the Kirk, to pay aneuch.*" 33, 184.

Die Personal- und Demonstrativ-Pronomina zeigen neben den heimischen Formen durchaus die entsprechenden englischen, nur *these* ist relativ recht selten. *it* wird häufig mit dem vorhergehenden Worte (meist Verbum) verschmolzen, besonders nach *r*, wobei es zu *d* wird: *preparde* 20, 107, *decorde* 14, 8, *restord* ib. 33, *ford* ib. 28, *confest* 43, 175, *obtend* 40, 33, *dude* 21, 67, *reveild* 28, 205. *uthir* ist im reciproken Sinne gebraucht:

„*My bowells rumbills as thay wald uther eit.*" 33, 92.

Interessant ist der Gebrauch des Relativpronomens. Das im XV. Jahrhunderte noch häufig vorkommende und im modernen Schottisch allein übliche *at* kommt nicht mehr vor. Seine Stelle vertreten in ungefähr gleich zahlreicher Verwendung *quilk*, bezw. *the quilk*, und *quha*. Letzteres, in Nachahmung des englischen *who* eingeführt, ist in poetischer Sprache zum erstenmale sicher belegt in Lyndesays Mon. (1552), während es in Prosa seit 1540 angewendet zu werden beginnt. Es kam so rasch in Gebrauch, dass die Ausgabe obigen Werkes von Lyndesay aus dem Jahre 1582 regelmäßig *quha* an Stelle des *quilk* der ersten Ausgabe setzt (Murray a. a. O. p. 70). Unsere Gedichte veranschaulichen daher deutlich diesen Übergang. Das Weglassen des Relativpronomens im Nominativ ist ganz gewöhnlich, sowohl wenn es sich auf Personen als auch wenn es sich auf Sachen bezieht.

Es scheint Regel zu sein, dass das Hauptverbum des so verkürzten Satzes die Endung *-is (-es -s)* hat und nicht die endungslose Form.

Die Flexion des Verbums bietet nur zu wenigen Bemerkungen Anlass. Die Endungen des Präsens vertheilen sich in der Mehrzahl nach den von Hahn im II. Theile seiner früher genannten Abhandlung (Berlin 1888, 1889) pp. 4, 5 in Ergänzung zu Murray p. 212 aufgestellten Regeln. Einen Imperativ auf *s* habe ich nicht gefunden. Das Präteritum und das Particip. perf. wechseln in der Endung, doch nimmt *-ed* bereits einen starken Procentsatz ein. Das Verb. subst. weist gleichfalls englische und schottische Formen bunt durcheinander auf. Die Form *-is* gilt für alle Personen beider Numeri; *beis* kommt öfters vor, überall mit Futurbedeutung, so 12, 151; 21, 13; 24, 24; 39, 232. Das Gerundium und das Particip. praes., die bei Lyndesay schon so häufig in der Endung *-and* zusammenfallen, sind in unseren Gedichten streng geschieden: das Gerundium hat stets *-ing*, das Particip entweder *-and* (noch etwas in der Mehrzahl) oder *-ing*. Dieses erscheint selbstverständlich in allen aus dem Englischen eingeführten Verben. — Umschreibung mit *to do* im Perfectum findet sich 30, 7; 3, 129; 23, 44; 33, 373.

Die Scheidung von but = ohne und bot = außer, aber, besteht ausnahmslos. Das englische *to* beim Infinitiv sowie als Präposition *(to, into)* hat den Gebrauch von *till* in dieser Bedeutung beinahe verdrängt. Nach Murray, *Introduct. to the Compl. of Scotl., p. CII ff.*, ist dies besonders charakteristisch für Fife und Lothian. Desgleichen spricht nach ihm die Vertretung eines *in* durch *into* oder *intill* für diese Gegenden. Auch dies kommt häufig vor, so dass Murrays Angaben durch die Sprache unserer Gedichte, die zum größten Theile in jenen Gegenden geschrieben sind, bestätigt werden.

IV. Capitel.

Metrik.[1])

Da unsere Gedichte mit wenigen Ausnahmen in strophischer Form abgefasst sind, liegt das Hauptinteresse in metrischer Hinsicht in ihrem Strophenbau. Doch will ich der Betrachtung desselben einige Bemerkungen über die Silbenmessung, die Wortbetonung, den Reim und die in den sechs unstrophischen Gedichten angewendeten Versarten vorausschicken.

Die Silbenmessung unserer Gedichte weist ebenso wie die Wortbetonung das ihrer Entstehungszeit eigene und hinlänglich bekannte Schwanken zwischen mittel- und neuenglischen Principien auf. Dieses Schwanken gestattet bei der Silbenmessung nach dem jeweiligen metrischen Bedürfnisse Vollmessung oder Verschleifung der Flexions- und Ableitungssilben, in Flexionssilben auch gänzliches Verstummen, und zeigt bei der Wortbetonung gewisse, im späteren Neuenglisch nicht mehr erlaubte Freiheiten in der Betonung von Zusammensetzungen und Endsilben germanischer Wörter und eine theils moderne, theils mittelenglische Behandlung der Accentuation romanischer Endungen. Die Verschleifung, bezw. Synkope, ist überall die Regel, wenn sie auch noch zahlreiche Ausnahmen erleidet. Eine genaue Formulierung derselben dürfte auch eine statistisch eingehende Untersuchung nicht zutage fördern. Ich gebe nur für die wichtigsten Punkte Beispiele.

Die Endung -is des Gen. sg. und Nom. pl. des Nomens, des Adject. und Adverb., sowie des Verb. im Präsens ist in der Regel stumm, wird aber in zahlreichen Fällen, besonders bei zweisilbigen Wörtern, vollgemessen.

[1]) In der Anordnung und Behandlung des Stoffes fußt dieser Abschnitt auf J. Schippers „Englischer Metrik", I. Theil, Bonn 1882, II. Theil (2 Bde.), Bonn 1888, 1889. Ich citiere sie im Folgenden einfach „Metrik".

„*About the Kingis lugeing for to clap*“ 3, 68.
„*My wordis weil considder*“ 20, 52.
„*That feiris God arycht*“ 20, 10.
„*And mony mo be to oure Scottis Qùene*“ 3, 155.

Seltener sind die Vollmessungen von -in in Participien und Präpositionen:

„*Sum wyrreit was, and blawin in the air*“ 33, 58.
„*Quha stikit him, withouthin proces moir*“ 10, 185.

Sehr zahlreich dagegen bei der Verbalendung -it:

„*And answerit with wordis sour*“ 42, 76.
„*Deposit hir in oppin Parliament*“ 33, 122.

Die Endung des Comparativs und Superlativs ist immer silbenzählend:

„*The fairer speich, the falsir hairtis*“ 34, 19.
„*Off Phebus face that fastast ar reflexit*“ 37, 22.

Das End -e ist überall stumm.

Beispiele für die Betonung germanischer Endsilben sind häufig:

„*In thé was wít, wisdóme, and wórthynés*“ 30, 64.
„*Quhen múrtherárs the swíng sall beír*“ 11, 93.

Die Betonung romanischer Endsilben nach romanischen Principien, wie sie im Mittelenglischen so bedeutend neben derjenigen nach germanischer Weise auftritt, besteht in Wörtern französischen und lateinischen Ursprunges noch fort. Die Mehrzahl der Fälle fordern sie, besonders in zweisilbigen Wörtern, wegen des Rhythmus; sie kann daher meist durch schwebende Betonung abgeschwächt oder ganz vermieden werden. Von den sehr zahlreichen Fällen erwähne ich: *outráge* (: ságe) 42, 20; *courúge* (: ságe) 5, 6; *heretáge* (: waige) 27, 111; *prayérs* (: ministérs) 42, 199; *solás* (: it wás) 33, 22; *warránt* (: stánd) 20, 184; *travaíl* (: this vaíl) 17, 13; *quaréll* (: the bíll) 17, 140 etc. Bei dreisilbigen Wörtern, für welche die Synizese keine Anwendung findet: *audátioús* (: Ascániús) 3, 21; *régioún* (: is rún) 3, 78; *pátiénce* (: diligénce) 10, 415; *ambítioún* (: superstítioún) 33, 153 etc., während wir in

rýchteousnéss 13, 96, *máledictioun : affĺictioun* 13, 193, *pénsionér* 45, 440 etc. starke Zusammenziehungen ganz nach moderner Aussprache vor uns haben.

Der Reim erscheint in unseren Gedichten in den verschiedensten Unterarten angewendet. Zu ihm, das Wort im weitesten Sinne gefasst, gehört auch die Alliteration. Sie findet sich in allen Gedichten mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit als bewusst angewendeter Schmuck der Reimverse und zwar gehäuft, wie es Jakob VI. von Schottland in der bekannten Stelle seiner „*Reulis and Cautelis*“ empfiehlt, der Metriker Gascoigne aber in seinen „*Notes of Instruction*“ tadelt. (Metr. II, p. 68 ff.) Man strebt möglichst viele Wörter der Zeile an der Alliteration theilnehmen zu lassen.

„*O* ***b****ludy* ***b****ouchour* ***b****astard of* ***B****alials* ***b****lude*“ etc. 17, 97.

Sehr häufig und jedenfalls beabsichtigt ist die Parallelstellung der Alliteration besonders bei Schilderungen oder Ausrufen:

„*Cunning of* ***C****lergy, of* ***m****usick* ***m****ervelus*“ 3, 41.
„*Ye* ***M****ontaines* ***m****urne; ye* ***v****alayis* ***v****epe*“ 15, 1.
„*Thow* ***l****avand* ***l****urk; thow* ***t****ime be* ***t****int*“ ib. 9.

Gekreuzte oder umschlossene Stellung kommt selten vor, ebenso Verkettung derselben.

Von den Reimen sind die stumpfen weitaus überwiegend. Dem Zuge der Sprachentwicklung entsprechend fehlen gleitende beinahe gänzlich. Von den Unterarten des Reimes begegnen: rührender R. *land : Scotland* 7, 71; *plesure : displesure* 15, 58; *conclude : preclude* 42, 87; auch der immer unschön wirkende gleiche R. (hier zugleich erweiterter R.) *of hím : of hím* 24, 82; erweiterter R. *be hád : be maíd* 42, 205; *to téll : to méll* 42, 41; *we sáy : we máy* 42, 89 etc. Doppelreim ist sehr häufig: *condítión : fruítión : tuítión : perdítión* 44, 50; *reformátión : nátión* 6, 82; *hé infécit : yé negléct it* 5, 142; *hé had béne : hé had séne* 42, 21; *greiter lenth : greiter strenth* 42, 953 etc. In diesen und zahlreichen ähnlichen Beispielen haben wir mehrere Reimarten zugleich vor uns, im letzten Falle Doppelreim, wovon der erste gleichen R. aufweist. Dasselbe ist im vorletzten der Fall, wo der erste zugleich auch zusammengesetzter R. ist. Dieser, der

zusammengesetzte Reim, ist ungemein häufig, entweder so, dass nur ein Bestandtheil des Reimes aus zwei Wörtern zusammengesetzt ist, während der andere aus einem Worte besteht (man kann diese Art dann wohl besser zu dem gebrochenen R. rechnen): *agáne us : Cardánus* 15, 85; *ták it : bakit* 12, 109; *húde hir : rúther* 31, 99, oder indem beide Reime aus je zwei Wörtern bestehen: *fór me : decóir me* 28, 185; *lént the : contént the* 45, 175; *wíll him : kíll him : wíll him : tíll him* 20, 154; *háve hir : ressaif hir* 15, 125; *mák it : spák it* 12, 199; *wráng us : amáng us* 15, 142; *send yow : defénd yow : offénd you : bend you* 5, 2; *begýle thame : wíle thame* 31, 115. Der ermahnende oder klagende Ton der Gedichte begünstigt die Anwendung dieser Gattung von Reimen, besonders in Verbindung mit Pronomen, wie obige Aufzählung zeigt. Unaccentuierten R. anzunehmen, ist man, wie ich glaube, nirgends gezwungen.

Auch der Binnenreim ist als bewusstes Kunstmittel angewendet, wie er im XVI. Jahrhundert im „*Mirror for Magistrates*“, der unseren Gedichten ja auch inhaltlich in manchen Punkten Vorbild war, und in Tussers „*Five hundred points of good Husbandry*“ vorkommt. (Metr. I, 304.) Davon werde ich bei Behandlung des Strophenbaues sprechen. Regellos tritt er auf bei Wiederholungen wie: *peice and peice* 29, 44, *wo! cause of wo* 18, 74, in formelhaften Wendungen: *art and (nor) part* 12, 88; 18, 36; 24, 23; 45, 1108; *heill nor conceill* 18, 35, *fact and act* 18, 53 und in anderen Fällen: *for thame thay dar never clame* 18, 85.

Versarten.

Der lyrisch-dramatische Charakter der meisten unserer Gedichte ist der Anwendung von fortlaufenden Verszeilen ohne strophische Gliederung, die sich mehr für episch breite Darstellung eignet, nicht günstig, und so finden wir sie bezeichnenderweise nur in den längsten, breitest angelegten, und zwar Alexandriner und Septenare in den beiden englischen Gedichten (Nr. 1 und 9), den vier- und fünftaktigen gereimten Vers je zweimal in rein schottischen.

Der Alexandriner kommt nur in regelmäßiger Verbindung mit dem Septenar als „*Poulter's Measure*“ (Metr.

I, 257 und 429) in Nr. 1 vor, und zwar nur in dem die „Klage“ umrahmenden Theile desselben. Das eintönige, geschmacklose Metrum war um diese Zeit in England besonders beliebt und dürfte auch in dem genannten Gedichte in Anlehnung an sein englisches Vorbild *(Tottels Misc.)* gewählt worden sein. Der Bau ist regelmäßig; stumpfe Cäsur und stumpfer Versausgang sind durchwegs festgehalten. Doch kommen eine Menge von Fällen vor, in denen die starre Regelmäßigkeit zum Vortheil durchbrochen ist durch Enjambement: ll. 9, 27, 61, 62, 65, 71, 74 etc. Durch die sonst bei diesem Metrum recht seltene Reimbrechung: ll. 25, 37, 79, 95, 99 etc., Taktumstellung, wenn man nicht romanische Betonung annehmen will, ll. 25, 26, Verschleifung im ersten Taktfuße l. 6; ferner steht die Cäsur nach dem zweiten Takte in ll. 63, 73, eine deutliche Nebencäsur nach dem ersten Takte l. 9, nach dem zweiten l. 85 — unter 100 Versen genug Variationen, um dem klappernden Rhythmus wenigstens etwas Abwechslung zu geben.

Der Septenar erscheint außer in dem eben besprochenen Metrum noch in fortlaufenden Reimpaaren in dem englischen Gedichte Nr. 9. Nur zuweilen (8 : 86) sind die Langzeilen durch eingeflochtenen Reim in Kurzzeilen von vier und drei Takten aufgelöst; gedruckt hat Cranstoun allerdings das ganze Gedicht in Kurzzeilen. Strophische Gliederung war wohl nicht beabsichtigt, da der grammatische Bau zu oft über mehrere Reimpaare reicht. Die Verse sind streng jambisch und sehr regelmäßig, der Versausgang ist ausnahmslos stumpf, ebenso die Cäsur. Taktumstellung, Fehlen des Auftaktes oder doppelter Auftakt kommen nicht vor, ebenso nicht doppelte Senkungen im Innern und kein einziger Fall von schwebender Betonung unter 184 Langzeilen. l. 342/41 allein nöthigt zur Annahme einer Verschleifung: „*Who present were, as well as I, at the execution time*“; außerdem kommen einige Nebencäsuren vor, so ll. 5, 17, 21, 30, 35, 41, 45 etc.

Der viertaktige Vers tritt außer in seiner strophischen Verwendung in fortlaufenden Reimpaaren auf und zwar entsprechend seiner frühen Verwendung in zwei erzählenden Gedichten, Nr. 42 (1010 Verse) und Nr. 45 (1117 Verse).

Nr. 42 weist einen fast durchaus regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung auf. Taktumstellung, besonders zu Anfang des Verses, kommt allerdings vor, ist aber auf die bekannten Wortgattungen beschränkt wie das Partic. praes.: ll. 139, 156, 192, 554, 562, oder Präpositionen, Conjunctionen und andere Partikel: ll. 52, 97, 117, 496, 521, 669, 670, 725, 901. Für doppelten Auftakt kommen nur drei Fälle in Betracht, von denen keiner zwingend ist. In l. 289

„Sen amang Christis awin twelf we se"

kann *amang* als Taktumstellung gefasst und mit schwebender Betonung gelesen werden, *evin* in ll. 332 und 539, sowie *ovir* ll. 616 und 898 sind für das Schottische bereits einsilbig. (Vgl. Murray, p. 130, Ellis, *On Early Engl. Pronunciation* III, p. 889.) Doppelte Senkung im Innern des Verses findet sich gleichfalls nur selten: ll. 77, 658, 744, 901, 930. Das Wort *Spirituall* (ll. 637, 764, 916) kann mit Anlehnung an die bereits synkopierte Form *spreit* (ll. 13, 10; 30, 50 etc.) mit Silbenverschleifung gelesen werden. Fehlen des Auftaktes habe ich gar nicht angetroffen.

Dieser regelmäßige, streng taktierende Bau der Verse wird einigermaßen durch den Wechsel des Versausganges, der Stellung der Cäsur, der Anwendung des Enjambement und der Reimbrechung lebendiger und abwechslungsvoller gestaltet, zu welchen Freiheiten in der Behandlung schon der Inhalt selbst — ein Dialog, stellenweise mit Eifer und Beredsamkeit geführt, — das Mittel an die Hand gab. Klingende Reime kommen ziemlich häufig vor: ll. 8, 211, 273; durch Synizese zusammengesetzter Wörter veranlasst in ll. 301, 309, 577 etc., und durch häufige Verbalformen auf *-it,* deren Aussprache durch vorhergehende Dentalis oder durch zusammengesetzten Reim bezeugt ist, ll. 57, 59, 133, 317, 329, 393, 419 etc.

Am häufigsten sind, wie bei diesem Versmaße überhaupt, cäsurlose Verse, dann folgen an Zahl solche mit stumpfer Cäsur nach der zweiten (ll. 5, 20, 46, 61 etc.) und nach der ersten Hebung (ll. 13, 29, 99 etc.), seltener sind die nach der dritten (ll. 67, 125 etc.). Lyrische Cäsur ist nicht häufig, meist nach einem Anredeworte oder Ausrufe

wie *Sir, yea, than* etc. ll. 70, 105, 447, 463 etc.; zwischen erste und zweite Hebung fallend ll. 119, 192 etc., in den dritten Takt ll. 118, 298 etc. Epische Cäsur weisen auf ll. 798, 901.

Einen ausgebreiteten und die Lebhaftigkeit des Dialoges an gewissen Stellen charakterisierenden Gebrauch macht Davidson von dem Enjambement, das er umso häufiger anwendet als es die Kürze der Verse leicht zulässt. Fast ebenso zahlreich sind die Fälle von Reimbrechung, und zwar zeigt die Anwendung derselben im Laufe des Gedichtes einen Fortschritt — eine Wahrnehmung, die auch für das Enjambement sowie die ganze formale Technik des Gedichtes gilt. An die beiden Sprechenden oder zwei Abschnitte vertheilt ist die Reimbrechung ll. 310, 417, 437, 943.

Mit weniger Fertigkeit sind die viertaktigen Verse Sempills in Nr. 45 behandelt. Der stark hervortretende Unterschied gegenüber dem eben besprochenen Gedichte liegt wohl schon in dem verschiedenen Stoffe begründet. Die Cäsuren sind weit weniger beweglich in ihrer Stellung, und die cäsurlosen Verse überwiegen noch viel stärker als in Nr. 45; doch sind lyrische und besonders epische Cäsuren viel zahlreicher. Dies hängt mit einer weiteren Eigenthümlichkeit, mit den zahlreichen doppelten Senkungen im Innern des Verses und dem häufigen doppelten Auftakt zusammen. Verse ersterer Art sind ll. 26, 40, 46, 71, 95 etc., letzterer ll. 150, 154, 195 etc. Taktumstellungen sind selten, Fehlen einer Senkung im Innern wird l. 6 anzunehmen sein. Klingender Versausgang ist häufig (ein gutes Viertheil), dagegen Enjambement und Reimbrechung selten.

Der fünftaktige Vers findet sich außer seiner strophischen Verwendung als sogenannter *„heroic vers“* in Nr. 10 (398 Verse) und Nr. 33 (436 Verse). Er ist in keinem der beiden Gedichte mit besonderer Kunstfertigkeit gehandhabt. Nr. 10 zeigt selten andere Cäsuren als nach der zweiten Hebung. Die ersten 100 Verse weisen nur in l. 25 eine nach der dritten Hebung, ll. 11, 65 eine lyrische im dritten Takt auf. Eine rhetorische Taktumstellung bietet l. 44, eine bei Eigennamen ll. 79, 81. Fehlender Auftakt

oder fehlende Senkung im Innern des Verses kommt in den ersten 100 Versen nicht vor. Sehr spärlich ist das Enjambement und die Reimbrechung verwendet, jenes in den ersten 100 Versen dreimal ll. 13, 22, 57, diese erst in 200 Versen einmal, l. 179. Klingende Reime dagegen sind wieder recht häufig, entweder durch Synizese veranlasst oder zusammengesetzte Reime, letztere in ll. 63, 107, 179, 247, 261, 371, 387.

In Nr. 33 zeigt sich dieselbe Unbeweglichkeit der Cäsur, nur die epische scheint öfters vorzukommen, desgleichen rhetorische Taktumstellungen, manchmal sehr wirksam wie *Dedication* l. 13 und l. 188. Enjambement und Reimbrechung weisen dasselbe Verhältnis auf wie in Nr. 10. Auch hier sind die Mehrzahl der nicht seltenen klingenden Verse zusammengesetzte Reime, so ll. 11, 17, 21, 229, 245, 333, 393.

Strophenbau.

Eine Betrachtung des Strophenbaues unserer Gedichte führt zu dem erfreulichen Resultate, dass sie keineswegs jenen Mangel an Originalität aufweisen, wie er uns in der poetischen Behandlung des Stoffes entgegengetreten ist. Zwar dürfen wir auch hier im einzelnen den unmittelbaren Einfluss der ihnen inhaltlich nahestehenden Dichtungen Dunbars, Lyndesays, Sackevilles annehmen und auf Chaucers indirectes Vorbild verweisen, aber es scheint auch der neue Geist Surreys und Wyatts nicht ohne Einwirkung geblieben zu sein. Denn es tritt uns eine Anzahl neuer oder seltener Strophenbildungen entgegen, in denen sich allerdings nicht so sehr künstlerische Fertigkeit verräth als vielmehr das Streben, durch gekünstelte äußere Form den Mangel an poetischer Gestaltung des Inhaltes zu ersetzen.

In den 45 hier in Betracht kommenden Gedichten sind nicht weniger als 24 verschiedene Strophenformen verwendet. Da einzelne dieser selbstverständlich öfters vorkommen, die Balladenstrophe sogar neben beachtenswerten Neubildungen, zu denen sie Anlass gegeben hat, fast in der Hälfte der Gedichte angewendet ist, so wird dieser relative Formenreichthum nur durch die charakteristische Thatsache

erklärlich, dass zahlreiche Gedichte aus mehreren Theilen bestehen, die nicht nur inhaltlich sondern auch metrisch durch verschiedenes Versmaß scharf gegliedert erscheinen. Solche bereits in dem Plane des Gedichtes begründete Zweitheilung in metrischer Beziehung liegt vor in Nr. 1, 10, 28, 33. In Nr. 1, 44, 45 ist die Vorrede an den Leser, in Nr. 30 das Schlussgebet in einem von dem eigentlichen Gedichte abweichenden Versmaße abgefasst.

Ferner ist die alte Form des Envoys, an welche das zuletzt genannte Beispiel schon erinnert, sehr häufig und zwar in allen Metr. I, 334 angeführten Arten verwendet. Die vorkommenden wirklichen Geleite weichen in der Form immer von derjenigen des Gedichtes ab. Zunächst sei ein einfaches, an Nr. 8 sich anschließendes Reimpaar erwähnt:

„*Finis, quod Maddie, gar mak the boun*
To all the papistis of this toun.“

Ein vierstrophiges, kunstvoll gebautes, auch inhaltlich hübsches Envoy zeigt Nr. 17. Es ist eine Anrede an das Gedicht und beginnt: „*Go, bony bill, deploir . . .*“ Gleichfalls an das Gedicht gerichtet, aber vor dasselbe gestellt, ist das nur eine Strophe umfassende Envoy zu Nr. 45 „*Now, paper, pass . . .*“.

Nur inhaltlich dem Envoy verwandt, aber in der Strophenform des Gedichtes geschrieben, ist die *Dedication* zu Nr. 33, die ich wegen der Anrede:

„*Go, bill, than, to the Laird of Dune, I send the . . .*“

hier einreihe. Persönlichen Beziehungen gewidmet sind die beiden im gleichen Versmaß abgefassten Envoys zu Nr. 39, das erste fünfstrophige an den Regenten Morton, das zweite siebenstrophige an den englischen Gesandten Killigrew gerichtet. Das Geleit zu Nr. 12 ist eine Aufforderung an die Lords, die im Gedichte geschilderte Ermordung Murrays zu rächen. Das selbst wieder in drei verschiedenen Strophenformen gebaute fünfstrophige Envoy zu Nr. 22 richtet sich an den im Gedichte heftig angegriffenen Maitland.

Formell geleitartige Schlüsse finden sich in Nr. 32 und 44. Die Schlussstrophe von Nr. 32 enthält ein

Gebet und ist, obwohl sie in der Reimstellung von derjenigen der übrigen Strophen nicht abweicht, durch den mit Absicht verwendeten umgestellten Reim deutlich charakterisiert. Sie lautet:

> „*Preserve with micht, fra slicht of fais defend*
> *Our King, gude Lord! and als his Regent eik:*
> *Lat never thair micht, but richt, with hand ay bend,*
> *Have strenth or power thame for to hurt or wreik*
> *We, thy pure liegis, sall pray and als beseik*
> *To send the grace, lang space in weilfair wend,*
> *That we may se the puneis vice, but meik,*
> *And tressoun, all sessoun: with this we mak ane end.*“

Ebenso gebe ich die durch ihre äußere Gliederung und durch Binnenreime von dem Baue des übrigen Gedichtes verschiedene, auch inhaltlich geleitartige Schlusstrophe von Nr. 44:

> „*Restore thy glore, O Lord, I the beseik;*
> *Indew with trew intelligence thy flock;*
> *Thow seis the leyis thy ennemeis seik*
> *Thy name to blame, as thay have thy Rock.*
> *Cum, Lord, accord, renew thy yock,*
> *That teichers and preichers had in thy Kirk.*
> *Avail, prevail, destroy the block,*
> *That vurkis thir Turkis aganis the in mirk,*
> *That we may sing thy Prayse benigne,*
> *To the condigne, Our Lord and King.*“

Inhaltlich geleitartige Schlussstrophen, die in keiner Weise von den übrigen Strophen des Gedichtes abweichen, sondern nur eine Anrede an bestimmte Personen enthalten, finden sich in Nr. 6 und Nr. 13. Ein Gebet zu Gott oder die Aufforderung zu einem solchen an die Leser enthalten die Schlussstrophen von Nr. 15, 19, 33, 38; eine eindringlichst wiederholte Aufforderung zur Ausführung oder Beachtung des im Gedichte Vorgebrachten mit ausdrücklichem Hinweis auf dieses (bill, schedull, complaint) — ein Ausklingen des Gedichtes, das auch hieher zu rechnen ist — begegnet in Nr. 11, 23, 24.

Einige Bemerkungen verdient auch die eigenthümliche Verwendung des Refrains, der nicht so oft angewendet

erscheint als man nach der Natur der Gedichte erwarten sollte, vermuthlich weil ihre Länge an die Kunst des Dichters zu große Anforderungen gestellt hätte. Er bildet, wo er vorkommt, immer den Schluss der Strophe und besteht nirgends aus einem ganzen Vers, einer Versgruppe oder gar Strophe, sondern höchstens aus einer gleichmäßig wiederkehrenden Vershälfte oder einem als Schlusswort der letzten Zeile regelmäßig angewendeten Refrainworte. Ersteres ist der Fall in Nr. 19, wo in einer Klage um Murray jede Strophe in der letzten Halbzeile mit „*James, Regent of Scotland*“ (die dritte und zehnte Strophe nur „*Regent of Scotland*“) schließt. In Nr. 32, einer Satire auf Kirkaldy, kehrt als erste Vershälfte jeder letzten Strophenzeile (mit Ausnahme der vorletzten Strophe) „*blaming thy tressoun*“ wieder, während die zweite Vershälfte verschieden und daher gar nicht metrisch bindend ist. Nr. 11 weist das Refrainwort „*deir*“, Nr. 14 „*O Lord*“, Nr. 40 „*uprichtness*“ auf.

Unvollständigen und in der Reihenfolge der Anwendung regellosen Wechsel aufweisenden Refrain zeigt Nr. 44. Von den 46 Strophen des Gedichtes tragen nur zehn den ganzen Vers

„*Kilt up your Conneis: to Geneve haist with speid*“,

fünf den zweiten Halbvers als Refrain, während die Schlusswörter von sechs anderen auf „*speid*“ reimen, vier Strophen das Wort „*Geneve*“ als Refrain haben und 21 Strophen überhaupt keinen zeigen.

Dieser hier zutage tretende Mangel an streng durchgeführter Kunstmäßigkeit erscheint auch in vielen Fällen bei dem Strophenbau, insofern nämlich als nicht alle Strophen eines Gedichtes genau nach demselben Schema gebaut sind, sondern oft ein Vers innerhalb einer Strophe durchgereimt wird, während er in den übrigen in der zweiten Hälfte der Strophe anderen Reim annimmt. Dies macht indes hier wie dort nicht den Eindruck der Nachlässigkeit, sondern den der gesuchten Abwechslung bei der häufig recht großen Länge der Gedichte.

Zweitheilige, gleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische.

Es ist charakteristisch für die Art der in unserer Sammlung gewählten Strophenformen, dass die zumeist einfachen und regelmäßig gebauten Strophen dieser Gruppe nicht vertreten sind. Die einzige Ausnahme macht eine vierzeilige, aus viertaktigen, jambisch-anapästischen Versen bestehende Strophe in der Reimstellung abab, wobei die a-Verse stumpf, die b-Verse klingend sind. Sie bildet das Schlussgebet zu Nr. 30.

II. Ungleichmetrische.

Hieher gehört die in der alt- und neuenglischen Poesie sehr beliebte Schweifreimstrophe gewöhnlicher Form (Metrik I, 357, II, 502)

$$a\,a_4\,b_3\,c\,c_4\,b_3.$$

sie findet sich nur einmal in Nr. 31 und zwar mit weitaus überwiegender Anzahl stumpfer Reimpaare und mit stumpfen Schweifreimversen (71 : 5, bezw. 36 : 2).

Eine achtzeilige Erweiterung derselben in der Gestalt

$$a\,a\,a_4\,b_3\,a\,a\,a_4\,b_3$$

mit durchaus stumpfen Reimen zeigt Strophe 3 des aus mehreren Strophenformen zusammengesetzten Envoys zu Nr. 22. Diese Art der Schweifreimstrophe findet sich nicht in Schippers Metrik, da sonst immer in der zweiten Strophenhälfte neue Reime auftreten. Hoffmann a. a. O. p. 56 erwähnt ein Beispiel bei Montgomerie (D. P. 3), das aber zeitlich später als das unsrige aus dem Jahre 1570 sein dürfte (vgl. Brotanek a. a. O. p. 131).

Verdoppelte Schweifreimstrophen mit kürzeren Hauptversen und längeren Schweifreimversen sind häufiger. So haben die Envoys zu Nr. 12, Nr. 20 und Strophe 1 und 2 des Envoys zu Nr. 22 die Form

$$a\,a_2\,b_3\,c\,c_2\,b_3\,d\,d_2\,b_3\,e\,e_2\,b_3$$

aus jambischen Versen bestehend. Die Reime von Nr. 22 sind durchwegs stumpf, in Nr. 12 und 20 überwiegen die stumpfen und zwar in den Reimpaaren mehr (23 : 1, 92 : 3) als in den Schweifreimversen (4 : 2, 20 : 4).

Statt der dreitaktigen treten viertaktige jambisch-anapästische Verse auf in Nr. 48, entsprechend der Form

$$\genfrac{}{}{0pt}{}{a\,a\,b\,c\,c\,b\,d\,d\,b\,e\,e\,b}{2\,4\quad 2\,4\quad 2\,4\quad 2\,4.}$$

Die Reime der Schweifreimverse sind durchwegs, die der Hauptverse meist (36 : 16) stumpf.

Sechszeilige Strophen aus zwei- und mehrtaktigen Versen sind häufig (Metrik II, 514 ff.), aber Verdoppelungen, wie sie die angeführten Beispiele zeigen, sehr selten, besonders wenn sie, wie in Nr. 20, durch ein vielstrophiges Gedicht consequent und nicht ohne Kunstfertigkeit durchgeführt erscheinen. Nur Burns bietet in seiner Vorliebe für die Verbindungen zweier Strophen mit durchgereimtem b-Reime für die erste Form ein, für die zweite Form zwei Beispiele (Metrik II, 514, 516). Beide hier als Doppelstrophen der Schweifreimstrophe besprochenen Formen druckt Cranstoun, indem er a a, c c, d d, e e als je einen Vers betrachtet, also ohne Auflösung der durch leoninischen Reim deutlich in zwei Kurzzeilen zerlegten Langzeilen, nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\,b\,c\,b\,d\,b\,e\,b}{4\,3\,4\,3\,4\,3\,4\,3}$, bezw. $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\,b\,c\,b\,d\,b\,e\,b}{4}$. Doch erscheint dem Ohre die Gliederung der Strophe jedenfalls nur in obiger Anordnung, zumal sie in den allermeisten Fällen schon durch den syntaktischen Bau des Verses unterstützt wird, und ebenso dem Auge deutlicher, wenn die Verse unter- und nicht nebeneinander gedruckt werden.

Für Cranstouns Auffassung des ersten Falles als Verdoppelung der septenarischen Strophe gewährt Metrik II, 524, auch vom leoninischen Reime abgesehen, kein analoges Beispiel; ebenso finde ich keines für den zweiten Fall; Verdoppelungen von vierzeiligen Strophen mit unterbrochenem Reim (Metrik II, 477).

Eine interessante zwölfzeilige Strophenform, in der die poetische Preface *„To the Loving Reider“* zu Nr. 44 geschrieben ist, hat die Reimstellung

$$\genfrac{}{}{0pt}{}{a\,a\,b\,a\,a\,b\,d\,d\,c\,e\,e\,b}{2\,3\quad 2\,3\quad 2\,3\quad 2\,3}$$

in der ersten Strophe und die Gestalt

a a b c c d e e d f f b
2 3 2 3 2 3 2 3

in der zweiten, wobei zu bemerken ist, dass die als zweitaktig bezeichneten Verse sowohl solche mit stumpfen Reimen wie auch eintaktige mit klingenden Endungen sein können. Die beiden Formen unterscheiden sich von der verdoppelten Schweifreimstrophe nur dadurch, dass die Schweifreimverse nicht in der Reimstellung b-b-c-c sondern umschließend b-c-c-b reimen. Da also die beiden Hälften der Strophen nicht gleich sondern nur symmetrisch gebaut sind, gehören die Strophen eigentlich zu den zweitheiligen, ungleichgliedrigen, doch dürfte es am angezeigtesten sein, sie wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Schweifreimstrophe hier einzureihen und ihr, ähnlich der einfachen, vierzeiligen, in der englischen Poesie so ungebräuchlichen Reimstellung a b b c (Metrik II, 545) eine Art Mittelstellung anzuweisen. Cranstoun druckt die Strophe als vierzeilige, gleichmetrische, septenarische in obiger Reimstellung mit Binnenreimen. Wenn letzterer indes auch im XVI. Jahrhundert, wie früher erwähnt, als beabsichtigtes Kunstmittel vorkommt, so handelt es sich doch hier offenbar um ganz denselben Bau, wie er später im Abgesange des Gedichtes Nr. 25 vorkommt, und für diesen hat O. Hoffmann a. a. O. p. 68 bei Besprechung der den gleichen Bau aufweisenden Strophe von Montgomeries Dichtung „*The cherrie and the Slae*“ auf Grund des ausdrücklichen Zeugnisses Jakobs VI., der diese Binnenreime enthaltende Verse in seinen „*Reulis and Cautelis*“ ebenfalls in zwei Zeilen auflöst, und auf Grund einer alten Melodie zu dem im gleichen Metrum gedichteten „*The Bankis of Helikon*“ die Richtigkeit der Auflösung in Kurzzeilen nachgewiesen. Diese ist daher wohl auch in unserem Falle vorzuziehen.

Eine achtzeilige Verdoppelung der kurzzeilig reimenden septenarischen Strophe mit Einführung neuer Reime in der zweiten Hälfte, entsprechend dem Schema

a b a b c d c d
4 3 4 3 4 3 4 3,

findet sich Nr. 15. Die Reime der viertaktigen wie der dreitaktigen Verse sind meist stumpf (33 : 5, 30 : 8). Da

diese Strophe erst in neuenglischer Zeit und zwar das erstemal in einem Gedichte Wyatts vorkommt (Metrik II, 525), so gehört unser ins Jahr 1570 fallendes, vielleicht von Wyatt beeinflusstes Beispiel zu den ersten der später recht häufigen Strophenformen.

Zweitheilige, ungleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische.

Eine fünfzeilige Strophe aus viertaktigen Versen in der Reimstellung

$$\text{aabab (B)},$$

aus der um einen Hauptvers verkürzten gleichmetrischen Schweifreimstrophe aabaab_4 entstanden und besonders von Dunbar mit Vorliebe verwendet (Metrik I, 378), zeigt Nr. 8, mit theilweisem Refrain Nr. 11 und 14. Mit letzterem verbunden, bietet ihre kunstvolle Behandlung Schwierigkeit, da derselbe auch den Reim b des dritten Verses durch das ganze Gedicht fordert. Jedes der beiden Gedichte zählt 24 Strophen, und der b-Reim wiederholt sich in Nr. 11 achtmal, in Nr. 14 zehnmal.

Hieher ist wohl auch eine aus Septenaren bestehende, meist (37 : 8) stumpfe Reime enthaltende Strophe zu rechnen nach dem Schema

$$\text{aabbb}_7,$$

die, in Kurzzeilen aufgelöst, die Form

$$\begin{matrix} a & b & c & b & d & e & f & e & g & e \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$$

ergäbe und zu den zweitheiligen, ungleichmetrischen Strophen gezählt werden müsste. Sie kommt in Nr. 29 vor und ist dort langzeilig gedruckt. Ich konnte für keine der beiden Formen sonst einen Beleg finden.

II. Ungleichmetrische.

Da das *„Poulter's measure“* in Gedicht 1 als fortlaufende Versverbindung von Alexandriner und Septenar auftritt, so

bleibt von dieser sonst zahlreichen Gruppe nur ein Beispiel in Nr. 16 zu erwähnen, und zwar die besonders in mittelenglischer Poesie häufig vorkommende, verschränkte Schweifreimstrophe in der Gestalt

aaabab
4343.

Das Verhältnis der stumpfen zu den klingenden Versen ist in den viertaktigen 14 : 1, in den dreitaktigen 11 : 4.

Dreitheilige Strophen.

I. Gleichmetrische.

Eine sechszeilige Strophe in viertaktigen Versen und der besonders im Neuenglischen sehr beliebten Reimstellung

ab ab cc
5

(Metrik II, 615) begegnet in Nr. 34 und 35. Da sie im Mittelenglischen nur vereinzelt vorkommt und erst von Surrey und Wyatt öfter angewendet wird (Metrik I, 415), so gehören unsere Beispiele aus dem Jahre 1572 zu den ersten, vielleicht unter dem Einflusse dieser Dichter entstandenen, die es mit erklären helfen, dass Jakob VI. diese Strophenform in seinem „*Reulis and Cautelis*“ als „*Commoun Metre*“ bezeichnen darf. (Vgl. Hoffmann a. a. O. p. 60.)

Dieselbe Strophe, aber aus jambisch-anapästischen Versen bestehend und mit Binnenreim im zweiten und vierten Verse, findet sich in Nr. 38. Man kann bei der streng eingehaltenen gleichmetrischen Beschaffenheit derselben und der oben besprochenen Häufigkeit des Binnenreimes in dieser Periode Cranstoun ohneweiters zustimmen, wenn er die Strophe sechszeilig druckt, ohne Auflösung in Kurzzeilen nach den Binnenreimen. In diesem Falle erhielte man eine ungleichmetrische, bisher m. W. unbelegte Strophenform nach der Formel

abbcaddcee
4112411244,

wobei die eintaktigen b- und d-Reime consequent klingende Endung hätten.

Die seit Chaucer im Mittel- und Neuenglischen so ungemein beliebte siebenzeilige Rhyme-Royal-Strophe

$$ababbcc_5$$

hat Verwendung gefunden in Nr. 1 *(Complaint)*, 71 und 22.

Auch die aus dieser Strophe durch Erweiterung der beiden Stollen um je einen Vers hervorgegangene neunzeilige Strophe von der Gestalt

$$aabaabbcc_5$$

findet sich in Nr. 12, 28 *(Confessio)*, 30, 39 (beide *Envoys*).

Eine achtzeilige Strophe aus dreitaktigen Versen nach der Formel

$$ababbaba_3$$

zeigen die beiden Schlussstrophen des aus mehreren Strophenformen zusammengesetzten Envoys zu Nr. 22. Metrik II, 625 finden sich nur Beispiele aus viertaktigen und fünftaktigen Versen für diese im ganzen sehr seltene Form verzeichnet. Unser Beispiel fiele somit als m. W. erstes, von Sempill verwendet, ins Jahr 1570, und steht vielleicht unter dem Einflusse Wyatts, der diese Strophe aus viertaktigen Versen zweimal, aus fünftaktigen einmal verwendet.

Umso häufiger ist, dem Charakter unserer Gedichte entsprechend, die im Mittel- und Neuenglischen so beliebte, vermuthlich der altfranzösischen Balladenstrophe (Metrik I, 419) nachgebildete achtzeilige Strophe in der Reimstellung

ababbcbc.

In dieser Form sind nahezu die Hälfte (23) aller Gedichte unserer Sammlung geschrieben. Zunächst begegnet sie in viertaktigen Versen mit fast durchgehends stumpfen Reimen in Nr. 5 und 46. Meist aber sind fünftaktige Verse verwendet, so in Gedicht 3 (2 Strophen haben die Reimstellung ababbaba), 6, 13, 17, 18 (3 Strophen durchgereimt), 23, 24, 26, 27, 28 (1 Strophe durchgereimt), 32 (2 Strophen durchgereimt), 36, 37 (1 Strophe durchgereimt), 39, 43, 45 *(Preface* und *Envoy)*, 47. Refrain in dieser Strophe zeigen Nr. 19 und 40. Nr. 44 hat ihn nicht in allen Strophen gleichmäßig durchgeführt (die vorletzte Strophe: abaababa).

Hieher gehört auch das *Epitaphe* zu Nr. 10, in welchem die Hauptform der Balladenstrophe in den drei Strophen desselben mit denselben Reimen wiederkehrt, so dass das folgende Schema entsteht:

ababbcbc ababbcbc ababbcbc
5.

Aus der gewöhnlichen Balladenstrophe entsteht eine neunzeilige Strophe von der Form

aababbcbc,

wenn der Anfangsvers wiederholt wird. Diese Form, aus viertaktigen Versen gebildet, zeigt Nr. 41 (Strophe 8 reimt aababbaba). Metrik II, 632 ff. enthält kein Beispiel dieser Art. Obiges Gedicht ist von Davidson und fällt in das Jahr 1573. Die fünfzeilige Stirn der Strophe könnte man auch als eine im zweiten Theile um eine Zeile verkürzte, gleichmetrische Schweifreimstrophe auffassen. Mir scheint aber der Umstand, dass Davidson dies Gedicht in unmittelbarer Folge nach einem die gewöhnliche Form der Balladenstrophe zeigenden schrieb und sonst keines in der Schweifreimstrophe verfasste, darauf hinzuweisen, dass er in der neuen Strophenform die alte weiterzubilden suchte.

Eine zehnzeilige, aus vierzeiligem Aufgesange und sechszeiligem Abgesange nach der Formel:

ababbccdcd
5

zusammengesetzte Strophe findet sich in den beiden Strophen der *Conclusion* zu Nr. 33 und hat nach Metrik II, 638 eine in neuerer Zeit von Swinburne öfters nachgebildete altfranzösische Balladenstrophe als Vorbild. Unser Beispiel aus dem Jahre 1572 dürfte also die erste Nachbildung sein.

In Nr. 4 begegnet uns eine m. W. weder in der mittel- noch in der neuenglischen Poesie belegte Strophenform in der an die Verdoppelung der Schweifreimstrophe erinnernden Reimstellung

aabaabbbcbbc

in fünftaktigen Versen mit stumpfen Versausgängen. Auf- und Abgesang bestehen aus je einer gleichmetrischen Schweifreimstrophe, die miteinander in der Reimstellung der Balladenstrophe verbunden sind. Da es bei der großen

Beliebtheit dieser Strophe nahe lag, dieselbe mit Anlehnung an andere Reimschemen zu modificieren, und da die bereits früher besprochene, nach dem Schema aababbcbc gebaute Strophe thatsächlich als eine Erweiterung in einer dem vorliegenden Falle ähnlichen Richtung gelten darf — gleichwie eine weitere, noch zu nennende Variation der Strophe in septenarischen Versen — so kann man wohl auch diese Form als eine in offenbarer Anlehnung an die Balladenstrophe entstandene Bildung ansehen und hier anführen. Damit stellt man natürlich das Moment der charakteristischen, nur noch im Virelay (Metrik I, 364) und in der aus der Balladenstrophe direct hervorgegangenen Spencerstanze vorkommenden Reimverschlingung als das Wesentliche in den Vordergrund. Überdies verzeichnet Hoffmann a. a. O. p. 63 bei Montgomerie, also um die Zeit unserer Gedichte und Spencers, ebenfalls zwei Weiterbildungen, wovon eine bereits Metrik I, 423 bei Skelton nachgewiesen ist, die andere sonst unbelegt scheint. Wir werden daher für diese Periode ein deutliches Streben nach Modificierung dieser so ungemein gebräuchlichen Balladenstrophe nicht verkennen dürfen.

II. Ungleichmetrische.

Eine der Doppelstrophe des *Commoun Metre* ähnliche Strophe, die wohl, obgleich man sie auch zu den zweitheiligen ungleichmetrischen Strophen zählen könnte, wegen ihrer Anlehnung an die Reimstellung der Balladenstrophe am besten hier einzureihen sein dürfte, zeigt Nr. 21, und zwar nach dem bisher m. W. noch nicht belegten Schema

$$\begin{matrix} a & b & a & b & b & c & b & c \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}.$$

Die fünfte Strophe reimt $\begin{smallmatrix} a & b & a & b & b & a & b & a \\ 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 \end{smallmatrix}$. Die dreitaktigen Verse sind in 14 Strophen dreimal klingend, die viertaktigen weisen zwischen stumpfem und klingendem Ausgange das Verhältnis 24 : 4 auf.

Der Umstand, dass Sempill, der Verfasser des Gedichtes, die septenarische Strophe sonst nirgends anwendet, die einfache Balladenstrophe hingegen sehr oft, lässt wohl auch hier die Annahme berechtigt erscheinen, dass er zunächst an eine Variation dieser dachte.

Eine recht kunstvoll gebaute zehnzeilige Strophe mit gleichmetrischem Aufgesange und einer ungleichmetrischen Schweifreimstrophe als Abgesang in der Reimstellung

$$a\,b\,a\,b_3\,c\,c_2\,b_3\,d\,d_2\,b_3$$

begegnet in dem vierstrophigen Envoy zu Nr. 17. Metrik II, 691 ff. finden sich für diese Form noch keine Belege, die sich sehr gut an die nicht seltenen zehnzeiligen Formen mit gleichmetrischem Aufgesange und einer Schweifreimstrophe als Abgesang anreiht, aber gegenüber dem ihm wohl zunächststehenden, Metrik II, 693 citierten Beispiele von Thomas Moore nach der Reimstellung $a\,b\,a\,b_4\,c\,c_2\,d_3\,e\,e_2\,d_3$ und anderen ähnlichen eine größere Kunstfertigkeit darin aufweist, dass die Schweifreimverse den b-Reim des Aufgesanges durchreimen. Cranstoun druckt auch hier wie in dem früher erwähnten Beispiele (p. 165) ccdd mit Unrecht als einen Vers mit leoninischem Reim.

Ferner gehört noch hieher das in der Strophe von Montgomerie's „*The cherry and the Slae*“ abgefasste Gedicht Nr. 25, dessen Schema die Form

$$a\,a_4\,b_3\,c\,c_4\,b_3\,d_4\,e_3\,d_4\,e_3\,f_1\,f_1\,g_3\,h_1\,h_1\,g_3$$

hat. Der Aufgesang besteht also aus einer gewöhnlichen Schweifreimstrophe, der Abgesang aus vier kreuzweise reimenden, ungleichen Versen und einer ungleichmetrischen Schweifreimstrophe mit dreitaktigen Versen in den Schweifreimversen und einhebig klingenden Hauptversen.

Über die falsche Auffassung Cranstouns als vierzehnzeilige Strophe mit Binnenversen vergleiche man das oben S. 90 Gesagte. Unser in das Jahr 1573 fallende Beispiel gehört zu den ältesten in dieser Strophe gedichteten. Weitere Belege der in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in Schottland nicht seltenen und in neuerer Zeit von Burns wieder aufgenommenen Strophenart finden sich zusammengestellt bei Cranstoun in seiner Ausgabe Montgomeries, p. XLIV, Metrik II, 710 und Beiblatt zur Anglia 1894/95, S. 169.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

IX. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

ZU DEN

KUNSTFORMEN

DES

MITTELALTERLICHEN EPOS

HARTMANNS „IWEIN“, DAS NIBELUNGENLIED, BOCCACCIOS „FILOSTRATO“ UND CHAUCERS „TROYLUS AND CRYSEYDE“.

VON

RUDOLF FISCHER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT INNSBRUCK.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria' in Graz.

Vorwort.

Es ist ein Gemeinplatz der Ästhetik, dass das Epos im Gegensatz zum Drama sich durch Formlosigkeit auszeichne. Schätzer der Form haben daraus für das Drama die höhere Kunstgattung gefolgert. Prämisse wie Schluss sind aber falsch. Selbst wenn man die Voraussetzung zugeben müsste, wäre die Folgerung falsch. Denn besieht man sich den höchst verwickelten Formenreichthum des Dramas näher, d. h. prüft man ihn genetisch auf die Ursachen seiner Entstehung hin und functionell auf die Kraft seiner Wirkung hin, so wird man bald gewahr, wie oft der dramatische Formkünstler aus der schwach verhüllten Noth der Beschränktheit seiner ausschließlich directen Darstellungsmittel eine bloße Scheintugend gemacht hat auf Kosten der Natürlichkeit der Darstellung, also ihrer Echtheit und Eindrücklichkeit. Selbst der genialste Dramatiker muss — wie auch Shakspere zeigt — mitunter bei seiner Darstellung nach der Krücke der conventionellen Theaterschablone greifen, muss seine Kunst ab und zu zur Künstelei erniedrigen.

Diesen Gefahren ist der formfreiere Epiker entrückt. Doch wenn er in den Formen der Darstellung auch nicht so gebunden ist wie der Dramatiker, so ist er deshalb noch nicht formlos. Nur dass die Formen seines Kunstwerkes nicht so offen daliegen wie beim dramatischen. Das Drama gleicht in dieser Beziehung einer Uhr im Glasgehäuse, deren Räder- und Federwerk man spielen sieht,

das Epos einer Uhr im Goldgehäuse, bloß am Zifferblatt erschaut man die Wirkung der verborgen schaffenden Kräfte.

Es soll nun im folgenden der Versuch gewagt werden, die wichtigsten Kunstformen des Epos aufzuzeigen und in ihrer Function zu erklären.

Die Untersuchung muss allerdings subjectiv einsetzen, soweit es sich um die rein-geistigen Formen handelt. In den großen Eindrücken der Dichtung empfängt der Leser die Vorstellung ihrer Composition, d. h. der oberen künstlerischen Gliederung. Hienach theilt sich die Handlung des Epos in etliche Phasen von ideeller Selbstständigkeit wie Exposition, erregendes Moment, Verwicklung, Höhepunkt, Entwicklung, Lösung. Nicht immer sind alle diese Compositions-Theile vorhanden, nirgends können aber mehr oder andere vorliegen. Zugleich bekommt der Leser von der Dichtung auch kleinere Eindrücke, er erhält eine Vorstellung von ihrer Construction, d. h. von der unteren künstlerischen Gliederung. Die Handlung des Epos vermittelt sich ihm nämlich in einer Reihe von mehr oder minder deutlich abgeschlossenen, mehr oder minder klar geprägten Bildern, die sich in materieller Selbständigkeit von einander abheben. In den compositionellen und constructiven Gebilden erschließt sich dem Leser der architektonische Bau des Epos. Wenn nun diese künstlerische Groß-Structur auch bloß subjectiv anempfunden werden kann, so darf ihr die objective Existenz doch nicht abgesprochen werden. Auch darum nicht, weil die verschiedenartige Sensibilität der einzelnen Leser stellenweise zu unklaren oder widersprechenden Eindrücken führen mag. Es kann eben durch die exacte Wissenschaft mit objectiven Kriterien der Beweis für die Existenz der obigen Gebilde geführt werden, soferne dieselben in richtiger Anempfindung herausgefunden worden sind.

Diese Kriterien werden in den materiellen Formen des Epos geboten, also in seh- und messbaren Erscheinungen, die jederzeit von jedermann nachgeprüft werden können. Sie gehören zur Klein-Structur des Epos, werden vom Dichter mehr oder weniger bewusst und oft unbewusst angewendet, um die Wirkungen seiner Compositions- und Constructions-Glieder in der Detail-Ausführung zu erreichen und zu verstärken. Diese Formen sind von mannigfacher Art, dienen aber dem gleichen Zweck: der Verlebendigung der Darstellung. Ordnet man sie nach ihrer gröberen oder feineren Wirkung, so entwickeln sie sich methodisch aus einander. So setzt sich das Epos stilistisch vor allem aus zwei Elementen zusammen: aus dem epischen und dramatischen. Dort stellt sich der Dichter mit seinem indirecten Bericht zwischen die Handlung und den Leser, hier tritt er hinter die Handlung zurück, um diese in der directen Rede seiner handelnden Figuren dem Leser unmittelbar vorzuführen. Das dramatische Element ist in der Wirkung kräftiger, darum fällt ihm naturgemäß auch die Versinnlichung des wertvolleren, psychologischen Theiles der Handlung zu. Untersucht man darum dieses Kunstmittel eingehender, so zerfällt das dramatische Element in die einzelnen dramatischen Formen. Monolog und Dialog mit ihren Spielarten enthüllen verschiedenartigen Charakter, verschieden-geartete Function. Auch diese Ergebnisse sind noch gewissermaßen summarischer Natur. Sie detaillieren sich in der Figuren-Technik. Die Träger der dramatischen Formen sind die Figuren. In ihnen verkörpert sich der psychologische Gehalt der Dichtung, das Problem. Wie sich die einzelnen Figuren zu den einzelnen dramatischen Formen verhalten, kann in sachlicher Präcision dargelegt werden. Zugleich aber geräth hier das formale Moment mit dem essentiellen in innigste Berührung, verdeutlicht sich dieses in jenem mit voller Klarheit. So specialisieren

sich in der gegebenen Reihenfolge die materiellen Kunstformen schrittweise, zu gleicher Zeit aber vergeistigen sie sich immer mehr und mehr, d. h. die Formen enthüllen in steigender Deutlichkeit ihren geistigen Inhalt.

Setzt man nun die materiellen Kunstformen in Beziehung zu den ideellen der Composition und Construction, indem man die ersteren in ihrem Verhalten zu den letzteren beschaut, so zeigt sich, dass sich die materiellen Formen je nach ihrer Lagerung quantitativ und qualitativ verändern, indem sie sich den künstlerischen Bedürfnissen der ideellen Formen anpassen, um deren künstlerischen Forderungen im einzelnen gerecht werden zu können. Im Einklang dieser beiden Momente offenbart sich, dass die ideellen Kunstformen richtig, d. h. im Sinne des Dichters anempfunden und aus dem Ganzen herausgehoben worden sind. Die subjectiven Eindrücke haben dann ihre Bestätigung durch die Beweisführung mit seh- und messbaren, also sachlich nachprüfbaren Kriterien erhalten.

Alle Kunstformen erwachsen aus den Bedürfnissen der Dichtung und schmiegen sich denselben umso enger und feiner an, als sie ja vom Dichter meist unbewusst in triebartiger Sicherheit geschaffen werden. Darum herrscht statt todter Symmetrie eine lebendige Harmonie zwischen Inhalt und Form, deshalb gewinnen die formalen Tendenzen der Dichtung symptomatische Deutlichkeit für das dichterische Problem. Aus dem gleichen Grunde können aber die formalen Erscheinungen — wissenschaftlich gefasst — auch als sichere Kriterien für die Bestimmung der geistigen Eigenart der Dichtung vielseitig verwendet werden. Die Kunstformen verrathen nämlich zunächst den Gattungscharakter des Kunstwerkes. In dieser Untersuchung also den epischen. Doch nicht nur in genereller Allgemeinheit. Auch innerhalb der Gattung des Epos charakterisieren sich dessen verschiedene Arten in formaler Weise: so hin-

sichtlich des Stoffes (das heroische oder erotische Epos), hinsichtlich der Entstehung (das volksthümliche oder kunstmäßige Epos), hinsichtlich der Tendenz (das fabulistische oder psychologische Epos). Vergleicht man eine Reihe gleichartiger Epen, so kann die Entwicklung der Gattung künstlerisch verfolgt werden: es steht das generelle Moment im Vordergrund. Vergleicht man vom selben Epos gleichartige Versionen mehrerer Dichter, so kann die künstlerische Eigenart der einzelnen Autoren festgelegt werden: es steht das individuelle Moment im Vordergrunde. Liegen ungleichartige Bearbeitungen desselben Stoffes bei heterogener Wirkung vor, so kann mit Hilfe der Kunstformen bis zum zeugungskräftigen Urquell aller Poesie, bis zur Stimmung des Dichters und seines Werkes vorgedrungen werden. Weil die Form unmittelbarer Ausfluss des Inhalts ist, wird sie für ihn so symptomatisch, dass die formale Untersuchung sich zum getreuesten, geistigen Commentar der Dichtung gestaltet.

Selbst über die fertige Dichtung hinaus reichen diese formalen Sonden, bis in die individuelle Eigenart des dichterischen Schaffens hinein. Ist der Dichter ein Meister seiner Kunst, so beherrscht er seine Kunstmittel so souverän, dass ihm Wollen und Können eins ist. Ist er aber minderwertig, so vergreift er sich in den Mitteln, oder er strebt mit geeigneten Mitteln unpassende, d. h. unorganische Wirkungen an. Den exacten Nachweis hiefür kann die formale Untersuchung bringen. So wird sie zur objectiven Censur für den Autor von beschränkter Begabung, die sich in der Dissonanz von Kunstmittel und Kunstzweck offenbart.

Diese formale Unsersuchungsmethode soll nun erst an Hartmanns „Iwein“ erprobt werden. An diesem klargeprägten Meisterwerk seiner Art möge der Bestand der epischen Kunstformen und ihre Function nachgewiesen werden.

Hierauf soll am Nibelungenlied gezeigt werden, wie sich die Kunstformen individualisieren, wie es also mit ihrer Hilfe möglich wird, Fragen der Autorschaft lösen zu helfen, sogar wenn die Verhältnisse so verwickelt sind, wie nach der Ineinander-Arbeit mehrerer Autoren am Volks-Epos. Endlich wird eine eingehende Vergleichung von Boccaccios „Filostrato" mit Chaucers „Troylus and Cryseyde" dazu angestellt werden, um die Kunstformen im Dienste der Stimmung des Kunstwerkes zu betrachten.

Wäre dieser methodische Versuch gelungen, so hätte sich die genetisch-functionelle Ästhetik in den epischen Kunstformen kritische Instrumente geschaffen, womit sie in der Lage wäre, die verschiedensten Epen individuell nach Art und Wert zu bestimmen in Hinblick auf den Kern des Wesens und der Wirkung jedes Kunstwerkes, in Hinblick auf die Kunst. Die subjectiven Eindrücke der Kunst würden dann umwertet zu objectiven, wissenschaftlichen Erkenntnissen von der Kunst.

Wien, im September 1898.

Der Verfasser.

Berichtigungen.

Seite 115 lies statt: IV. Die dramatischen Formen „**III.** Die dramatischen Formen."

„ 146 „ „ : V. Figuren-Technik „**IV.** Figuren-Technik."

Inhalt.

Zur Autoren-Frage im Nibelungenlied.

Seite

Das mittelhochdeutsche Volks- und Kunst-Epos und seine technischen Kunstformen.

Die Troilus-Epen von Boccaccio und Chaucer.

ZUR EPEN-TECHNIK

VON

HARTMANNS „IWEIN“.

In „Iwein“ verschmelzen der Abenteuer-Roman und die Liebes-Romanze zu höherer Einheit. Gemahnt an jenen die üppige Stoffülle der äußerlich zerklüfteten, buntschillernden Fabel, so erinnert an diese die reiche Innenhandlung von vorwiegend erotischer Art. Hartmann hat es nun verstanden, die beiden Elemente der Fabulistik und Psychologie harmonisch zu verbinden auf der Höhe der ethischen Lebensauffassung seiner Zeit, seines ritterlichen Standes. Er schildert in dem Gedicht den Kampf zweier Seelen in einer Brust, den Kampf der Ehre mit der Liebe. Nach Ehre geizt der Sinn des Ritters, den er im abenteuernden Leben befriedigt, nach Liebe drängt ihn sein Herz, das ihn daheim an die Seite seiner Dame fesselt. Zu Ehre und Liebe ist der Ritter verpflichtet. Wie er in eine Collision dieser seiner Pflichten geräth, wie er sich versündigt, wie er seine Schuld sühnt und wie er zu einer ausgleichenden Lösung gelangt, das schildert in einem typischen Beispiel an den äußeren und inneren Geschicken Iweins unser Dichter. Klar ist die Idee der Dichtung, das Stellen und Lösen ihres obersten culturellen Problems. Ebenso klar ist die Gliederung der Dichtung in ihre organischen Haupttheile. Es sind ihrer drei: Im ersten zieht der Held auf Ehre abenteuernd aus und findet Liebe. Im zweiten verliert er die Geliebte, der er aus abenteuernder Ehrlust die Treue äußerlich gebrochen; büßend als namenloser Ritter erwirbt er sich — unerkannt — von neuem die Achtung seiner Frau. Im dritten vollzieht sich nach weiteren ehrbringenden Abenteuern die offene und völlige Versöhnung mit seiner Frau: die Ehre hat ihm die Liebe wieder gewonnen. — Dies die Haupttheile der Composition, d. i. der geistigen Gliederung des Gedichtes.

Es fragt sich nun, ob in technischer Beziehung für die Composition nähere Aufschlüsse zu holen sind. Vorerst kann es sich nur um die Länge der Compositionsglieder handeln;

aus ihr ergibt sich ja in primitivster Art die Stärke ihres Eindruckes auf den Hörer oder Leser. Das Gedicht hat 8166 Zeilen; davon entfallen auf den Prolog 30, auf den Epilog 7, somit auf die Handlung 8129 u. zw. auf den ersten Theil 2415, auf den zweiten 3118 und auf den dritten 2596 Zeilen.

Anfang und Ende sind also relativ knapp gehalten gegenüber der breit ausladenden Mitte, d. h. der Dichter versteht es, seinen Leser rasch in die Handlung zu verwickeln und, nachdem er ihn dann nach stark erregtem Interesse lange am behaglicher ausgeführten Mitteltheil festgehalten, wieder rasch aus der Handlung vor Erlahmung des Interesses herauszuholen.

Es fragt sich nun, wie diese drei Haupttheile sich im weiteren geistig gliedern. Da für die Fabel von „Iwein" der Abenteuer-Roman das Vorbild abgegeben, so entbehrt die Erzählung der stofflichen Einheit insofern, als die Reihe der äußeren Ereignisse, die einzelnen stofflichen Phasen der Geschichte nicht durchwegs im Causalitätsgesetze sich auseinander entwickeln, sondern oft bloß zufällig aufeinander folgen. Damit gewinnt jeder der drei Haupttheile eine stoffliche Selbständigkeit, es sind drei sich ablösende Geschichten, stofflich verbunden bloß durch die gleichen Hauptfiguren — freilich abgesehen von der geistigen Verklammerung durch die alles durchdringende Idee des Gedichtes. Jede der drei Geschichten bedarf also zum In-Kraft-treten ihrer Handlung eines speciellen Anstoßes, des erregenden Momentes. Im ersten Theil ist dies die Erzählung Kalogreants von seinem misslungenen Abenteuer mit König Ascalon. Dadurch wird Iweins Ehrgeiz aufgestachelt: er besteht das Abenteuer, tödtet den König und gewinnt mit Hilfe Lunettens, der Königin Lieblingszofe, Herz und Hand und Land der verwitweten Königin Laudine. Im zweiten Theil ist das erregende Moment in der Mahnung von Iweins ritterlichem Freunde Gâwein, sich nicht zu „verliegen", enthalten. Iwein folgt dem Rathe über Gebür, versäumt die mit seiner Herrin vereinbarte Rückkehr, so dass sie ihm die Liebe durch Lunette kündigt. Darüber wird er wahnsinnig und zum Waldmenschen. Von Frau von Narison gerettet, beschützt er sie gegen den Überfall des Grafen Aliers. Dann gewinnt er seinen Löwen. Hierauf befreit er die ob

falsch bezüchtigten Verrathes am Leben bedrängte Lunette, nachdem er inzwischen — episodisch — den Riesen Harpîn bezwungen. Dabei trifft er unerkannt mit seiner Herrin Laudine zusammen, darf es aber noch nicht wagen vor ihrer Sympathie für den „fremden Ritter" sein Incognito fallen zu lassen, aus Furcht, durch vorzeitige Enthüllung die angebahnte Versöhnung wieder zu vereiteln. So setzt die dritte Geschichte mit einem neuen erregenden Momente ein, mit dem Streit der beiden Erbschwestern, von denen die ältere der jüngeren das Erbtheil verweigert, welch letztere sich auf die Suche nach dem „Ritter mit dem Löwen" begibt, um in ihm ihren Retter gegen Gâwein, den unfreiwilligen Beschützer der älteren, zu finden. Wieder eine Episode: der Zwei-Riesen-Kampf. Dann der unentschiedene Zweikampf von Iwein mit Gâwein vor Artus. Erst nach dem Kampf erkennen sich die Freunde und der König entscheidet salomonisch-unblutig den Streit der Schwestern. Endlich Heimkehr und durch Lunettens Geschick die Versöhnung mit Laudinen.

Jede der drei Geschichten hat also ihr eigenes, mit der Exposition verflochtenes „erregendes Moment". Darüber hinaus verläuft die erste Geschichte in e i n e m Zug, ungegliedert, weil ohne fremde Zusätze in fester Verknüpfung und rascher Entwicklung der Hauptfabel. Daher auch die oben festgestellte Kürze dieses ersten Compositionstheiles des Gedichtes. Reich gegliedert erscheint danach der zweite Theil. Auf das erregende Moment folgen vier deutliche Abschnitte dieser buntbewegten Geschichte nebst einer Episode: 1. Iweins Wahnsinn und Heilung; 2. Iwein findet den Löwen und die bedrängte Lunette (die Harpîn-Episode); 3. Iwein errettet Lunette; 4. Iwein scheidet unerkannt von Laudinen. Daraus begreift sich die Länge dieses zweiten Compositionstheiles. Der dritte ist einfacher gegliedert. Auf das erregende Moment folgt unmittelbar die Episode vom Zwei-Riesen-Kampf, dann 1. der Zweikampf von Iwein mit Gâwein, und 2. die Versöhnung Iweins mit Laudinen.

Was die nackten Zahlen oben angedeutet haben, findet in der Composition der drei Haupttheile seine Bestätigung: erst die rasche Einführung, dann die breite Durchführung, endlich die knappere Ausführung.

Beachtet man wiederum das Technische an dieser feineren Gliederung der Composition, so ergeben sich neuerdings fein-charakterisierende Ziffern.

Das erregende Moment verkürzt sich schrittweise. Im ersten Theil umfasst es 936 Zeilen, im zweiten 618, im dritten 509. Mit der vorschreitenden Gesammtgeschichte wird eben das Tempo der Erzählung naturgemäß lebhafter, werden die correspondierenden Theile knapper. Auch noch ein materieller Grund erklärt dies mit. Das erregende Moment der ersten Geschichte exponiert zugleich die Gesammtgeschichte, muss daher ausführlicher werden als die beiden übrigen. Dies zeigt deutlich das Verhältnis zwischen dem erregenden Moment und dem übrigen:

im ersten Theil: $936 : 1479 = 1 : 1\frac{3}{5}$
„ zweiten „ : $618 : 2500 = 1 : 4$
„ dritten „ : $509 : 2087 = 1 : 4$

Im ersten Theil überragt also die Handlung ihr erregendes Moment an Länge nur um $\frac{3}{5}$, in den beiden folgenden Theilen gleichmäßig um das Vierfache.

Von den Episoden findet sich keine im festgefügten ersten Theil, findet sich die eine im loseren Mitteltheil u. zw. stark retardierend inmitten der eigentlichen Handlung, nämlich zwischen deren zweiten und dritten Theil, findet sich die andere im fester gefügten dritten Theil u. zw. schwach retardierend zwischen dem erregenden Moment und der eigentlichen Handlung. Sie sind beide gleich lang (788 und 794 Zeilen). Scheidet man die Episoden aus, so zeigen die drei Geschichten eine mit dem Verlauf der Gesammtgeschichte, also mit dem sich naturgemäß beschleunigenden Erzählungstempo steigende Verkürzung: Es umfasst der erste Theil 2415 Zeilen, der zweite 2330 und der dritte 1802 Zeilen.

Diese temperamentvolle Verkürzung zeigen auch innerhalb des zweiten und dritten Theiles deren Abschnitte: im zweiten Theil hat 1.: 764 Zeilen, 2.: 529, 3.: 300, 4.: 119 Zeilen; im dritten Theil hat 1.: 914, 2.: 379 Zeilen.

In der Composition unseres Gedichtes herrscht demnach zwischen der geistigen Function und der technischen Ausführung der verschiedenartigen Theile völlige, zwecksichere Harmonie.

Diese formalen Erscheinungen der Composition erklären sich zum Theil aus den zwei verschiedenen Elementen der Dichtung, dem fabulistischen und psychologischen. Die beiden sind natürlich in jeder Geschichte vorhanden; nach dem Mischungsverhältnis, dem Vorschlagen des einen über das andere darf man aber mit terminologischer Übertreibung von Partien entweder äußerer, fabulistischer, oder innerer, psychologischer Handlung sprechen. Unser Epos zerfällt daraufhin in zwei elementare Partien. Die erste, welche mit dem ersten Haupttheil der Composition sich deckt, ist vorwiegend psychologisch: Iweins Liebesabenteuer mit Laudinen; die zweite, welcher der zweite und dritte Haupttheil der Composition entspricht, trägt infolge des starken Überwiegens der äußeren Handlung fabulistischen Charakter. Für die Art der Darstellung, welcher hier unsere Untersuchung hauptsächlich gilt, ist dieser elementare Dualismus von entscheidendem Werte. Es handelt sich im folgenden darum, die Zusammenhänge aufzudecken zwischen den elementaren Partien und der Art ihrer Darstellung. Es hat sich bereits oben gezeigt, dass die psychologische Partie nach Concentrierung, die fabulistische nach Atomisierung strebt. Das weiche, psychologische Element lässt sich eben leichter zu geschlossener Einheit formen und erscheint darin wirkungsvoller — man denke an Art und Wirkung der Tragödie im Vergleich mit der Historie Shaksperes, während das gröbere fabulistische Element der Concentration naturgemäß widerstrebt und auch gerade in vielfältiger Buntheit den stärkeren Effect erzielt. Daher die arme Gliederung in I (womit im weiteren die psychologische Partie gemeint ist), die reiche in II (der fabulistischen Partie). Dass unser geistvolles Epos psychologisch einsetzt, um sich fabulistisch fortzusetzen, entspricht der natürlichen Entwicklung: im Verlauf überwuchert die sich nothwendigermaßen immer mehr complicierende äußere Handlung die innere.

Mit der formalen und elementaren Composition, also der inneren Gliederung steht die Construction, nämlich die äußere Gliederung unseres Gedichtes in völligem Einklang. Worin besteht nun diese Construction? Die Gesammtfabel, welche der Dichtung zugrunde liegt, setzt sich aus einer Reihe von

Einzelereignissen, Situationen zusammen. Nicht alle, sondern nur die wichtigeren oder dem Dichter wichtiger scheinenden gelangen zu wirklicher Darstellung, während der Fabelgehalt der übrigen, soweit es das Verständnis des Zusammenhangs erfordert, im eingeschobenen Bericht vom Dichter hintennach gebracht oder vorweggenommen wird, zu Anfang oder am Schlusse der wirklich dargestellten Situationen angefügt wird. Bezeichnet man diese real dargestellten Situationen als Bilder, so setzt sich die Dichtung technisch aus einer bestimmten Reihe von Bildern zusammen. Es ist wie beim Drama, nur dass sich im Drama die Bilder auch äußerlich scharf voneinander abheben durch Orts- und Zeitwechsel, während im Epos die Übergänge von einem zum anderen Bild durch nachgeschobene und vorgeschobene epische Ausgänge und Eingänge manchmal fast verschwimmen. — Unser Epos mit seinen 8129 Zeilen besitzt nach meiner Eintheilung 79 Bilder, so dass die Durchschnittslänge der Bilder 103 Zeilen beträgt. Im einzelnen sind die Bilder recht verschieden in ihrer Länge. Schafft man in natürlicher Anpassung an die concreten Verhältnisse drei Längsarten: kurze: bis 20 Zeilen, mittlere: bis 100 und lange: über 100 Zeilen, so ergeben sich von kurzen Bildern im ganzen 6, von mittleren im ganzen 48 und von langen im ganzen 25 Stück. Die kurzen Bilder sind also sehr selten ($^1/_{13}$ von der Gesammtzahl). Das Streben des Dichters geht auf mittlere, die doppelt so häufig erscheinen als die langen. Diese Verhältnisse haben nichts Auffälliges an sich, sprechen für eine gewisse Ausgeglichenheit, zeigen den Dichter im Besitz aller diesbezüglichen Ausdrucksmittel. Weder ein Streben nach schwerfälliger Wucht von armer Gliederung, die sich im Überwiegen von langen Bildern ausdrückte, noch ein Zug nach graziöser Behendigkeit von reicher Gliederung, die nach viel kurzen Bildern verlangte, lässt sich hier absehen.

Es fragt sich nun, ob diese mediale Construction wirklich dem ganzen Gedicht eigenthümlich ist oder nur das äußerlich - unrichtige Ergebnis rechnerischer Zusammenfassung bildet. Man muss also vor allem nach den beiden elementaren Partien sondern.

Das psychologische I hat mit seinen 2415 Zeilen 19 Bilder, das fabulistische II hat mit seinen 5714 Zeilen

60 Bilder. Die Durchschnittslänge des Bildes beträgt also in I: 127 Zeilen, in II: 95 Zeilen.

Es bevorzugt also I längere Bilder, hat also weniger Bilder, strebt daher nach stofflicher Concentration, sucht seine Wirkung in der Wucht seiner schwereren Glieder, während II kürzere Bilder bevorzugt, also mehr Bilder hat, nach stofflicher Atomisierung strebt, seine Wirkung im rascheren Wechsel seiner leichteren Glieder sucht.

Dies bezeugt auch die Einzellänge der Bilder von I und II.

	kurz	mittel	lang
I:	2	8	9
II:	4	40	16

Sieht man von den immer verschwindend-wenigen kurzen Bildern ab, so verhält sich:

mittel : lang in I wie 1 : +1
in II wie $2^1/_2$: 1

Es strebt also I nach langen, II nach mittleren Bildern: das Detail erhärtet die Beweiskraft der Durchschnittsziffern.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so muss man sagen, dass die technische Gliederung der Construction mit der elementaren Gliederung der Composition in völligem Einklang steht. Es ist dies, wie bei solchen Erscheinungen immer, die Folge eines sich unbewusst äußernden Formgefühles des Dichters, der für seine geistigen Tendenzen unwillkürlich mit nie versagender Gefühlsfeinheit die entsprechenden Formen findet.

Das epische und dramatische Bild.

Jedes Bild umschließt eine Situation. Diese kann nun, wie beim Bild des Dramas, aus einem einzigen Stück Handlung bestehen, das sich vor dem Leser abspielt, ist dann scharf umrissen und wirkt mit der präcisen Deutlichkeit und der realen Lebendigkeit eines Einzelvorfalls. Solche direct schildernde Momentbilder seien — wegen ihrer nahen Verwandschaft mit den Bildern des Dramas — d r a m a t i s c h e B i l d e r genannt. Daneben kann sich der Epiker noch eine andere Art von Bildern schaffen, die eine dauernde Situation umschließen, wobei oft eine Reihe von Einzelereignissen,

die aber sozusagen in einer Linie liegen, in summarischem Bericht vorgeführt werden. Weniger Wichtiges wird in dieser Art zusammengefasst, flüchtig und damit halb verschwommen, mehr andeutungsweise als in präciser Ausführung vorgebracht. Solche Zustandsbilder seien wegen ihrer indirect berichtenden Darstellung epische Bilder genannt. Die detaillierte Arbeit der dramatischen Bilder und die summarische der epischen Bilder kennzeichnet zur Genüge den höheren Wert der ersteren, den niedrigeren der letzteren. Damit ergibt sich sofort ein verlässlicher Wertmesser für die mehr oder weniger intime Darstellung des Dichters, sei es in der ganzen Dichtung, sei es in deren verschiedenen Theilen, wenn man Zahl und Masse dieser beiden Bildarten gegeneinander hält. Vergisst man hiebei nicht, dass die dramatischen Bilder in der Regel wenig von der äußeren Handlung, von der Fabel zur Darstellung bringen, die epischen aber viel, so verräth das Verhältnis der beiden Arten aufs deutlichste die Zu- und Abneigung des Dichters für die genauere oder flüchtigere Darstellung des fabulistischen Elementes. Die 79 Bilder unseres Gedichts zerfallen

in 28 ep. B. mit 2199 Zeilen
„ 51 dr. B. „ 5930 „

Somit hat das epische Bild eine Durchschnittslänge von 78 Zeilen, das dramatische Bild eine Durchschnittslänge von 116 Zeilen.

Das dramatische Bild ist also um die Hälfte länger als das epische Bild. Dies liegt in der Natur der Sache, denn die detailierte Darstellung braucht eben mehr Platz als die bloß summarische. Den Durchschnittsziffern entsprechen auch die Einzelerscheinungen. Theilt man die Bilder in kurze (bis 20 Zeilen), mittlere (bis 100 Zeilen) und lange (über 100 Zeilen), so sind:

	kurz	mittel	lang
ep. B.:	3	19	6
dr. B.:	3	29	19

Es verhält sich demnach:

kurz : (mittel + lang) bei den ep. B. wie 3 : 25 = 1 : 8
„ „ dr. B. „ 3 : 48 — 1 : 16

Die kurzen epischen Bilder sind also relativ doppelt so häufig als die kurzen dramatischen Bilder.

Es verhält sich weiters:

mittel : lang bei den ep. B. wie 19 : 6 = 3 : 1
„ „ dr. B. „ 29 : 19 = $1\frac{1}{2}$: 1

Die mittleren epischen Bilder sind also relativ doppelt so häufig als die mittleren dramatischen Bilder.

Das epische Bild strebt nach Kürze, das dramatische Bild nach Länge. — Charakterisieren sich darin die Bildarten selber, so fragt es sich nun, wie viel sie zur Charakterisierung der Gesammtdichtung beitragen. Es verhalten sich:

ep. B. : dr. B., u. zw. numerisch = 28 : 51 = 1 : $1\frac{4}{5}$
„ „ quantitativ = 2199 : 5930 = 1 : +$2\frac{2}{3}$

Die dramatischen Bilder überragen also die epischen in der Häufigkeit ihres Erscheinens fast ums Doppelte, in der Wucht ihrer Gesammtmasse fast ums Dreifache. Da die Lebendigkeit und Plasticität der Darstellung auf den dramatischen Bildern beruht, so bedeutet deren Überwiegen für unser Gedicht eine lebhafte und plastische Ausführung.

Es handelt sich nun darum, zu erfahren, ob sich diese Grunderscheinung nach den beiden elementaren Partien der Dichtung verändert.[1])

I : ep. B. : dr. B. = 8 : 11 = 1 : $1\frac{3}{8}$
II : = 20 : 40 = 1 : 2

Das psychologische I besitzt also relativ mehr epische Bilder als das fabulistische II. So muss es auch sein. Das psychologische I bringt der äußeren Handlung weniger Interesse entgegen, thut sie also nach Möglichkeit im summarischen Bericht des epischen Bildes ab: hiezu braucht es eben viele epische Bilder. Hingegen bevorzugt das fabulistische II die äußere Handlung und stellt sie in wirkungsvoller Präcision dar: hiezu braucht es aber viele dramatische Bilder.

[1]) Da hiemit die feinere Betrachtung beginnt, so müssen aus der Masse der epischen Bilder in II 118 Zeilen ausgeschieden werden, welche unorganische Einschiebsel enthalten: es handelt sich um die zweimalige Zwiesprache des Dichters in Person mit der allegorischen „Frau Minne“. Das erstemal im erregenden Moment der Entwicklung (58 Zeilen), das zweitemal in der ersten Handlung der Lösung (60 Zeilen).

Noch kräftiger drückt sich dieser Unterschied im Massenverhältnis aus:

I: ep. B. : dr. B. = 735 : 1680 = 1 : 2¼
II: = 1346 : 4250 = 1 : 3⅙

Die dramatischen Bilder sind also in II ihrer Gesammtmasse nach noch mächtiger als ihre Häufigkeit allein schon bedingen würde.

Dabei unterliegen aber beide Kategorien gleichmäßig der in II gegenüber I eintretenden, allgemeinen Verkürzung der Bilder überhaupt. Dies zeigen deutlich die Durchschnittslängen:

in I hat das ep. B. 92 Zeilen, das dr. B. 153 Zeilen
„ II „ „ „ „ 67 „ „ „ „ 106 „

Die Verlässlichkeit dieser andeutenden Ziffern erweist das Detail. Sieht man von den überall seltenen kurzen Bildern ab, so verhält sich:

bei den ep. B. mittel : lang	= 4 : 3 = 1⅓ : 1	in	I
	= 15 : 3 = 5 : 1	„	II
„ „ dr. B.	= 4 : 6 = 1 : 1½	„	I
	= 25 : 13 = 2 : 1	„	II

Es drängen also epische wie dramatische Bilder in II relativ 3½mal so stark nach der mittleren Länge als in I. Auch im Detail zeigt sich in I ein Streben nach Länge, in II nach Kürze.

So stehen denn die Composition und die Construction in ihrer obersten Gliederung völlig in Einklang.

Das Epos zerfällt seiner Composition nach formal in drei Theile, in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung, elementar in zwei Theile, in das psychologische I und fabulistische II. Die Verwicklung deckt sich mit dem psychologischen I, das fabulistische II umfasst die Entwicklung und Lösung. Es ersteht nun die Frage, ob sich innerhalb des fabulistischen II zwischen den beiden formalen Compositionstheilen Unterschiede ergeben betreffs der Art der Darstellung im epischen oder dramatischen Bilde, und wenn, ob dieselben charakteristische Bedeutung besitzen. Der Kürze wegen sei die fabulistische Entwicklung *A*, die fabulistische Lösung *B* genannt. *A* hat 28 Bilder mit 3060 Zeilen, sein Bild also im Durchschnitt 109 Zeilen,

B hat 32 Bilder mit 2536 Zeilen, sein Bild also im Durchschnitt 79 Zeilen.

Es nimmt also die Lebhaftigkeit der Gliederung in *B* zu: die gegen Ende sich immer mehr verwickelnde Handlung erfordert naturgemäß kürzere Bilder.

Theilt man die Bilder nach epischen und dramatischen, so verhält sich:

$$\text{in } A : \text{ep. B.} : \text{dr. B.} = 10 : 18 = 1 : 1^4/_5$$
$$\text{,, } B : \qquad = 10 : 22 = 1 : 2^1/_5$$

Das dramatische Bild nimmt also in *B* zu: die gegen Ende reicher lagernde Stoffülle verlangt — bei der fabulistischen Tendenz von II — ein stärkeres Überwiegen des dramatischen Bildes in *B*.

So der Bildzahl nach, weil sich in *B* mehr wichtige Situationen ergeben, die präcise ausgeführt werden müssen, als in *A*. Beachtet man die Masse der Bilder, so zeigt sich das Gegentheil:

$$A : \text{ep. B.} : \text{dr. B.} = 524 : 2536 = 1 : -5$$
$$B : \qquad = 822 : 1714 = 1 : \ 2^1/_{12}$$

Die fabulistische Tendenz von II herrscht demnach in *A* rein, d. h. numerisch und quantitativ, nämlich die dramatischen Bilder sind hier nicht nur häufiger, sondern auch länger als die epischen Bilder. Hingegen ist in *B* die fabulistische Tendenz nur einseitig, nur numerisch durchgedrungen, nämlich die dramatischen Bilder sind zwar zahlreicher als die epischen Bilder, aber kürzer, die epischen Bilder sind zwar seltener als die dramatischen Bilder, aber länger. Die Fülle von Stoff nöthigt den Dichter in *B* oft zur Bildung dramatischer Bilder, aber in kürzerer Fassung, wie sie ihn auch zwingt, die epischen Bilder trotz ihrer summarischen Berichterstattung breiter auszuführen. Dazu treten im weiteren noch zwei Gründe mit derselben Wirkung: das sich gegen das Ende hin überhaupt beschleunigende Tempo der Darstellung, welches die dramatischen Bilder knapper gerathen lässt, und die in der Lösung sich wieder stärker regende psychologische Tendenz, welche das fabulistische Element mehr nach den epischen Bildern hin abdrängt. All dies zeigt sich am deutlichsten in den Durchschnittslängen der Bilder:

A: ep. B.: 52½ Zeilen, dr. B.: 141 Zeilen
B: „ „ 82 „ „ „ 78 „

Die Beweiskraft der Durchschnittslänge erhärtet die Detaillänge:

		mittel		lang					mittel		lang		
ep. B.:	A:	8	:	1	=	8 : 1	dr. B.:	A:	11	:	7	=	+1½ : 1
	B:	7	:	2	=	3½ : 1		B:	14	:	6	=	2⅓ : 1

Das epische Bild strebt in A mehr als doppelt so stark nach Mittellänge, ist also kürzer als in B; das dramatische strebt in A viel schwächer nach Mittellänge, ist also länger als in B.

Hat die Composition die Art der Darstellung in ihren allgemeinen Tendenzen verrathen, so hat die Construction die obersten concreten Darstellungsmittel aufgewiesen und deren Anpassung an die Bedürfnisse der einzelnen compositionellen Theile. Die Construction erscheint als die geschmeidige Dienerin der Composition. Darum ist sie von symbolischer Bedeutung. Ihre äußerlich messbaren Erscheinungen sind von geistiger Eindrucksfähigkeit. Freilich stellen sich diese geistigen Reflexe beim empfänglichen Leser unbewusst ein, wie sie ja auch der formfühlige Dichter unbewusst geschaffen, doch sie enthüllen sich mit mathematischer Präcision der wissenschaftlichen Kritik. Da sich durch diese Kriterien das bewusste Verständnis der Dichtung steigert und die Erkenntnis des dichterischen Genius klärt, lohnt es sich wohl der Mühe, die im bisherigen noch recht allgemein gehaltene Untersuchung ins feinere Detail hineinzuführen.

Das epische und dramatische Element.

Hat die Composition den geistigen Organismus des Epos in dessen Haupttheilen aufgedeckt, hat die Construction die formale Gliederung in die Bilder gezeigt und hat sich in der epischen oder dramatischen Prägung der Bilder die künstlerische Darstellung des Stoffes in ihrer gröbsten Art enthüllt, so soll nun auf die feinere ästhetische Arbeit des Dichters, auf seinen Stil der Darstellung eingegangen werden.

Der Epiker kann sowohl erzählen, als auch dramatisieren. Dies geschieht, wenn er seine Figuren das Wort er-

greifen lässt, jenes wenn er selber berichtet. Er hat also — im Vergleich mit dem Dramatiker — zweierlei stilistische Ausdrucksmittel zur Verfügung und gewinnt in deren mehr oder weniger ausschließlichen Verwendung eine reich nuancierte Reihe von stilistischen Kunstmitteln der Darstellung. Da der einfache Bericht die indirecte Vermittlung bedeutet im Verhältnis zur directen dramatischen Ausführung, so übertrifft diese stilistische Art die erstere an unmittelbarer Lebendigkeit. Sie wird, wenn häufig angewandt, die allgemeine Lebendigkeit der Gesammtdichtung steigern, und sie wird im einzelnen dort angewendet werden, wo der Dichter durch besondere Lebendigkeit wirken will, sei es dass die Stoffphase oder seine persönliche Neigung ihn dazu treibt. Das quantitative Verhältnis des epischen Elementes zum dramatischen, das sich in den Zeilensummen genau fassen lässt, wird also tiefgehende Aufschlüsse objectiver und subjectiver Art, über die Dichtung und den Dichter zu geben im Stande sein.

Betrachtet man dieses Verhältnis zuerst für die ganze Dichtung, so ergeben sich folgende Ziffern:

$$\text{ep.} : \text{dr.} = 3814 : 4315 = 1 : +1\,{}^{1}/_{8}$$

Das dramatische Element überwiegt und es sichert dadurch dem Ganzen eine große Lebendigkeit.

Darin aber erschöpft sich die Function des dramatischen Elementes nicht. Es gewinnt über diesen sozusagen ornamentalen Charakter hinsichtlich der äußeren Handlung eine organische Bedeutung für die innere Handlung. Alle psychologischen Probleme der Dichtung drängen eben nach der Unmittelbarkeit dramatischer Vermittlung. Wo also die Innenhandlung an Fülle und Wichtigkeit die Außenhandlung übertrifft, da wird das dramatische Element das epische überragen müssen. Dies zeigt deutlich eine Vergleichung des psychologischen I mit dem fabulistischen II:

$$\text{I: ep.} : \text{dr.} = 872 : 1543 = 1 : 1\,{}^{3}/_{4}$$
$$\text{II:} = 2942 : 2772 = 1\,{}^{1}/_{16} : 1$$

Das psychologische I drängt nach dramatischer Darstellung, deren Zeilensumme jene des epischen um ${}^{3}/_{4}$ mächtig überragt, während im fabulistischen II das epische Element das dramatische majorisiert.

Auch innerhalb II herrscht ein verständlicher Unterschied:

$$A\text{: ep. : dr.} = 1531 : 1587 = 1 \quad : 1$$
$$B\text{:} \qquad = 1411 : 1185 = 1^{1}/_{5} : 1$$

Das dramatische Element weicht also schrittweise zurück. Dies spricht für das mähliche Zurückweichen der Innenhandlung vor der Außenhandlung; bei der im Vorschreiten sich immer mehr verwickelnden Fabel wird eben jene von dieser immer üppiger überwuchert. In dieser Abnahme des dramatischen Elementes darf aber nicht zugleich eine Abnahme an Lebendigkeit der Darstellung der Außenhandlung erblickt werden. Hiefür kann in anderer Art gesorgt werden und hat der Dichter — wie oben gezeigt worden — auch gesorgt durch die Verkürzung der Bilder im einzelnen, ihre Vermehrung im allgemeinen, durch das vorschreitende Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen.

Es wurde gezeigt, dass das scharf umrissene dramatische Bild von größerer Eindrücklichkeit sei als das verschwommene epische Bild, und dass das dramatische Element größere Lebendigkeit der Darstellung erzeuge, als das epische Element. Naturgemäß finden sich die beiden verwandten Momente zusammen: im dramatischen Bild überwiegt das dramatische Element, im epischen Bild das epische Element:

$$\text{ep. B.: ep. : dr.} = 1959 : \ 240 = 8 : \ \ 1$$
$$\text{dr. B.:} \qquad = 1855 : 4075 = 1 : +2^{1}/_{5}$$

In den minderwertigen und darum nur summarisch berichteten Partien der epischen Bilder herrscht also das epische Element fast ausschließlich, in den wichtigen und darum präcise dargestellten Partien der dramatischen Bilder dominiert hingegen das dramatische Element sehr kräftig. In dieser stilistischen Ausführung ergibt sich der zweite grundlegende Unterschied zwischen dem epischen und dramatischen Bilde.

Es fragt sich nun, ob diese Bildarten in starrer Gattungsmäßigkeit unverändert bleiben oder ob sie sich innerhalb ihrer typischen Structur zweckmäßig verändern — in feiner Anschmiegung an den Ort, wo sie erscheinen.

Vergleichen wir also das dramatische Bild des psychologischen I mit dem des fabulistischen II:

$$\begin{aligned} \text{I: ep.} : \text{dr.} &= 267 : 1413 = 1 : 5\tfrac{1}{9} \\ \text{II:} \quad &= 1588 : 2662 = 1 : 1\tfrac{2}{3} \end{aligned}$$

In I ist also das dramatische Element dreimal so stark als in II. Die dramatischen Bilder sind demnach in I nicht nur zahlreicher als in II, sie sind auch besser.

Vergleichen wir weiters das epische Bild des psychologischen I mit dem des fabulistischen II:

$$\begin{aligned} \text{I: ep.} : \text{dr.} &= 605 : 130 = 4\tfrac{3}{5} : 1 \\ \text{II:} \quad &= 1354 : 110 = 12\tfrac{1}{3} : 1 \end{aligned}$$

In II ist also das epische Element mehr als zweieinhalbmal so stark als in I, die epischen Bilder sind demnach in II besser als in I. So hat denn das psychologische I mit seiner dramatischen Tendenz die dramatischen Bilder verbessert, die epischen verschlechtert, das fabulistische II mit seiner epischen Tendenz die epischen Bilder verbessert, die dramatischen verschlechtert — alles aber innerhalb der typischen Structur der Bildgattung.

Diese Erscheinung lässt sich weiter ins Detail verfolgen, wenn man das fabulistische II nach der Entwicklung und Lösung in *A* und *B* scheidet.

Da die Stoffülle von *A* zu *B* anwächst, so ergibt sich mit Nothwendigkeit, dass die epischen Bilder in *B* noch summarischer in ihrer Darstellung, also noch undramatischer in ihrem Stil werden, als sie es in *A* schon sind:

$$\begin{aligned} A\text{: ep.} : \text{dr.} &= 526 : 56 = 9\tfrac{2}{5} : 1 \\ B\text{:} \quad &= 828 : 54 = 15\tfrac{1}{3} : 1 \end{aligned}$$

Das epische Element ist also in *B* $\tfrac{2}{3}$mal stärker als in *A*: das fabulistischere *B* verbessert die epischen Bilder.

Anders verhält es sich mit den dramatischen Bildern. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass gegen Ende auch die psychologische Innenhandlung infolge der Austragung der Seelenkämpfe sich wieder stärker regt. Dies führt naturgemäß zu einer Verstärkung des dramatischen Elementes, aber nur in den dramatischen Bildern:

$$\begin{aligned} A\text{: ep.} : \text{dr.} &= 1005 : 1531 = 1 : 1\tfrac{1}{2} \\ B\text{:} \quad &= 583 : 1131 = 1 : 1\tfrac{7}{8} \end{aligned}$$

In feinster Art reagieren also die künstlerischen Ausdrucksmittel auf die ästhetischen Bedürfnisse der unterschiedlichen Theile der Dichtung. Die sich immer mehr verwickelnde Handlung mit ihrer schrittweise sich mehrenden Fülle des Stoffes und der wachsenden Bedeutung des Stoffes bedingte einerseits eine immer stärkere Verkürzung der Bilder, ein immer kräftigeres Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen. Dieses schrittweise Anschwellen der Außenhandlung war andererseits nothwendigermaßen von einem immer größeren Zurückweichen der Innenhandlung begleitet, was sich in dem schrittweisen Zurückweichen des dramatischen Elementes vor dem epischen widerspiegelte. Erst zum Schluss musste die Innenhandlung gegen die Außenhandlung wieder kräftiger ankämpfen, musste also das dramatische Element wieder stärker anwachsen und that dies in den ihm eigenthümlichen dramatischen Bildern.

Die Tendenzen liegen klar zutage, finden in den Kunstmitteln ihren verständlichen Ausdruck. Die Kriterien boten sich in den summarischen Ziffern der Zahl und Masse der Kunstmittel. Um die Beweiskraft dieser Ziffern — wenn es noch nöthig wäre — zu erhärten, bedarf es der folgenden detaillierten Darlegung.

1. Die epischen Bilder.

Es gibt 28 epische Bilder mit 2199 Zeilen. Hievon sind als unorganische Einlagen (Zwiesprachen des Dichters mit Frau Minne) abzuziehen 118 Zeilen (u. zw. in II*A* : 58 = ep. : dr. = 29 : 29, in II*B* : 60 = ep. : dr. = 46 : 14). Somit verbleiben 2081 Zeilen. Die epischen Bilder bestehen nun entweder bloß aus dem epischen Elemente, d. h. sie sind ausschließlich berichtend und mögen „rein" genannt werden, oder sie besitzen auch eine Beimengung vom dramatischen Elemente und mögen „unrein" genannt werden.

Innerhalb der epischen Bilder verhält sich nun:

1. numerisch: rein : unrein = 19 : 9 = $2^1/_9$: 1
2. quantitativ: = 955 : 1126 = 1 : + $1^1/_8$

Es überwiegen also die reinen epischen Bilder die unreinen der Zahl nach um mehr als das Doppelte. Da aber

nur die längeren epischen Bilder durch dramatischen Beisatz „verunreinigt" werden, so überwiegen quantitativ die unreinen; freilich nur um ein starkes Achtel der Zeilenmasse.

Innerhalb der unreinen stellt sich das Mischungsverhältnis der beiden Elemente folgendermaßen:

$$\text{ep.} : \text{dr.} = 929 : 197 = 4^2/_3 : 1$$

Es überwiegt also auch hier das epische Element das dramatische ganz gewaltig. Dass nur in längeren epischen Bildern der Dichter auch dramatisiert, bezeugt das Detail. Scheidet man die epischen Bilder in kürzere (bis 100 Zeilen) und längere (über 100 Zeilen), so entfallen auf die

	kürzeren		längeren
von den reinen:	18	:	1 = 18 : 1
„ „ unreinen:	4	:	5 = 1 : 1¹/₄

So die allgemeinen Verhältnisse. Sie verändern sich zweckentsprechend nach den conträren Tendenzen der beiden Haupttheile der Dichtung.

Es entfallen an	reinen		unreinen Bildern
auf das psych. I:	4	:	4 = 1 : 1
„ „ fab. II:	15	:	5 = 3 : 1

In I halten infolge seiner dramatischen Tendenz die unreinen epischen Bilder den reinen numerisch das Gleichgewicht, in II bringt dessen epische Tendenz die reinen epischen Bilder zu dreifacher Überlegenheit.

Besieht man sich die Verhältnisse vom quantitativen Standpunkte aus, so verhält sich an Zeilenmasse bei den Bildern:

	rein		unrein
im psych. I:	262	:	473 = 1 : 1⁴/₅
„ fab. II:	693	:	653 = +1 : 1

In I überwiegen die unreinen Bilder, die ja nach Länge streben, fast ums Doppelte; in II überwiegen die reinen, allerdings nur ein wenig, sie streben ja nach Kürze.

Sehr bezeichnend unterscheiden sich die unreinen Bilder in I und II hinsichtlich des Mischungsverhältnisses beider Elemente:

$$\text{I: ep.} : \text{dr.} = 343 : 130 = 2^1/_3 : 1$$
$$\text{II:} \quad = 586 : 67 = 8^2/_3 : 1$$

In II mit seiner epischen Tendenz sind selbst die unreinen epischen Bilder viel weniger unrein als in I, das epische Element ist in II $3^{2}/_{8}$ mal stärker als in I.

Hinsichtlich der reinen und unreinen epischen Bilder steht also sowohl die numerische Vertheilung, als auch die Massenvertheilung und sogar das Verhältnis des epischen Elementes zum dramatischen völlig in Einklang mit dem dramatischen Charakter des psychologischen I und mit dem epischen Charakter des fabulistischen II.

Geht man tiefer ins Detail, indem man II nach Entwicklung und Lösung in *A* und *B* theilt, so verwirrt sich das Bild in charakteristischer Art. Es wäre zu erwarten, dass im fabulistischen *B* (soweit es dramatischer wird, kommen ja nur die dramatischen Bilder in Betracht) die reinen epischen Bilder in jeder Weise noch besser zur Geltung kämen als in *A*. Doch das Gegentheil tritt ein. Nothwendigermaßen, wenn man schärfer zusieht. Die Stofffülle mehrt sich von *A* zu *B*. So erklärt es sich, dass *A* für den summarischen Bericht noch mit kürzeren epischen Bildern sein Auslangen findet, während *B* zu längeren epischen Bildern seine Zuflucht nehmen muss. Die kurzen epischen Bilder streben aber nach Reinheit, die längeren nach Unreinheit. Darum sind die epischen Bilder in *A*, weil sie kürzer sind, insgesammt reiner, in *B*, weil sie länger sind, unreiner, obwohl *B*, ja weil *B* fabulistischer ist als *A*. Das Moment der Stofffülle brutalisiert hier die stilfeinere Ausführung.

2. Die dramatischen Bilder.

Die dramatischen Bilder enthalten durchwegs neben dem — im Epos selbstverständlichen — epischen Elemente auch das dramatische. Im Mischungsverhältnis beider Elemente ergeben sich sehr bedeutende und charakteristische Unterschiede.

Von den 51 dramatischen Bildern zeigt nur ein einziges die Mischung zu gleichen Theilen:

ep. : dr. = 1 : 1

Die übrigen 50 Bilder theilen sich in zwei Arten: entweder überwiegt das epische Element (**ep.** : dr.) oder das dramatische Element (ep. : **dr.**). Es verhält sich:

$$(\textbf{ep.}:\text{dr.}):(\text{ep.}:\textbf{dr.}) = 14:36 = 1:2^4/_7$$

Die dramatischen Bilder mit vorschlagendem dramatischen Element überwiegen also um weit mehr als das Doppelte die dramatischen Bilder mit vorschlagendem epischen Elemente.

Die große Intensität des dramatischen Elementes zeigt eine detailliertere Untersuchung.

Unter den 36 „dramatischeren“ Bildern finden sich 28, wo das dramatische Element das epische bis zum Fünffachen überwiegt, und 8, wo es über das Fünffache hinaus überwiegt; also

$$28:8 = 3^1/_2:1$$

Unter den 14 „epischeren“ Bildern finden sich 13, wo das epische Element das dramatische bis zum Fünffachen überwiegt und nur eines, wo es über das Fünffache hinaus überwiegt; also

$$13:1 = 13:1$$

So überwiegt denn das dramatische Element das epische in den dramatischen Bildern nicht nur numerisch, sondern auch quantitativ viel stärker, als das epische Element das dramatische. Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Sie verschieben sich in sehr charakteristischer Art nach den verschiedentlichen Theilen der Dichtung.

Im psychologischen I überwiegt das dramatische Element das epische in allen dramatischen Bildern:

$$(\textbf{ep.}:\text{dr.}):(\text{ep.}:\textbf{dr.}) = 0:11 = 0:\infty$$

Im fabulistischen II ergeben sich folgende drei Kategorien:

1. $(\text{ep.} = \text{dr.}) = 1$
2. $(\textbf{ep.}:\text{dr.}) = 14$
3. $(\text{ep.}:\textbf{dr.}) = 25$

also:

$$(\textbf{ep.}:\text{dr.}):(\text{ep.}:\textbf{dr.}) = 14:25 = 1:1^2/_3$$

Die dramatische Tendenz des psychologischen I lässt also nur solche dramatische Bilder zu, wo das dramatische Element überwiegt; selbst die epische Tendenz des fabulistischen II verhindert nicht eine wenigstens nicht schwache Majorität der „dramatischeren“ Bilder über die „epischeren“.

Theilt man II in *A* und *B*, so kommt des letzteren schon mehrfach beobachteter, relativ dramatischer Charakter innerhalb der dramatischen Bilder auch hier in ebenso feiner wie deutlicher Art zur Geltung.

$$A: (\text{ep.} : \text{dr.}) : (\text{ep.} : \text{dr.}) = 8 : 10 = 1 : 1^{1}/_{4}$$
$$B: \qquad = 6 : 15 = 1 : 2^{1}/_{2}$$

A ist also in seinen dramatischen Bildern um die Hälfte weniger vom dramatischen Element durchsetzt als *B*, weil das dramatische Element am Schluss der Dichtung infolge der Austragung der psychologischen Probleme wieder stärker anwachsen muss.

Die dramatischen Formen.

Im bisherigen wurde das dramatische Element bloß quantitativ in summarischer Zusammenfassung betrachtet. Nun soll die Untersuchung qualitativ geführt werden. Hiezu muss das dramatische Element in seine einzelnen dramatischen Formen zerlegt werden, die dem Epiker zur Verfügung stehen. Er ist reicher als der Dramatiker. Gleich diesem verwendet er den Monolog und Dialog. Den Dialog aber kann sich der Epiker durch epische Einschübe bequemer gestalten und ihn selbst glaubwürdiger, also eindrücklicher ausgestalten, indem er in diesen epischen Einschüben Momente zur Darstellung bringen kann, die der Dramatiker oft gegen die Wahrscheinlichkeit der Situation in das Zwiegespräch selbst hineinflechten muss, seien dies den Redenden bekannte Voraussetzungen für ihr Gespräch, seien es Eindrücke, die die Redenden während der Rede durch dieselbe aufeinander gewinnen. So wird der epische Dialog durch die neutral erklärende Zwischenrede des Dichters häufiger oder seltener unterbrochen und auch hieraus kann der Epiker eine künstlerische Ausbeute erzielen: er kann seinen Dialog dramatisch-loser bauen infolge stärkerer epischer Durchsetzung, ihn also dramatisch schwächer gestalten, oder er kann seinen Dialog dramatisch-fester bauen infolge schwächerer epischer Durchsetzung, ihn also dramatisch stärker gestalten. Über den Monolog und Dialog hinaus steht ihm aber noch eine dramatische Form zur Verfügung: es ist die Ansprache. Hier spricht nur e i n e Person, während die Antwort der anderen unterbleibt oder nur in epischer Darstellung vermittelt wird. In der Ansprache ist der naturgemäße Übergang von der epischen zur dramatischen Darstellung zu sehen. Gegen-

über dem volldramatischen Dialog darf die Ansprache eine halbdramatische Form genannt werden. Neben dem Dialog und der Ansprache als dramatischen Formen bedeutet — wie im eigentlichen Drama — der Monolog eine theilweise Abschwenkung nach dem lyrischen Gebiet der Poesie. Er ist der Träger der psychologischen Intimität, kann zwar sehr dramatisch wirken, muss es aber nicht. Mit diesen zwei Hauptkategorien des lyrischen (Monolog) und des dramatischen (Dialog und Ansprache) Elementes und mit der Scheidung des letzteren in das volldramatische (Dialog) und halbdramatische (Ansprache) gewinnt man präcise Kriterien für die Beurtheilung der Intensität oder Extensität der dramatisierten Materie des Epos. Im weiteren bemisst sich daran die lebendige Eindrücklichkeit des ganzen Gedichtes, sowie seiner compositionellen und constructiven Glieder.

Die gesammte dramatische Masse beträgt in „Iwein" 4315 Zeilen. Darin sind zwei längere Berichte eingeschlossen: Kalogreant erzählt (im erregenden Moment von I) von seinem misslungenen Abenteuer, und der „hûsherre" erzählt (in der Episode von II *A*) vom Riesen Harpîn. Bei der Länge dieser „Erzählungen im Gespräch" verlieren die Gespräche ihren dramatischen Charakter. Daher sind diese beiden Berichte im Ausmaß von 733 Zeilen von der dramatischen Gesammtmasse abzuziehen, wonach für diese 3582 Zeilen erübrigen. Jedoch es sind innerhalb dieser Berichte kleinere dramatische Partien im Ausmaße von 218 Zeilen vorhanden, was der dramatischen Gesammtmasse wieder zuzurechnen ist, die demnach 3800 Zeilen beträgt.

Es mögen nun die dramatischen Formen vorerst summarisch und quantitativ betrachtet werden, wie sie sich in diese dramatische Gesammtmasse theilen.

Es verhält sich:

$$\text{dr.} : \text{lyr.} = 3340 : 460 = 7\,{}^{1}/_{4} : 1$$

Das eigentlich dramatische Element überwiegt also das lyrische riesig.

Es verhält sich:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} = 2739 : 601 = 4\,{}^{3}/_{5} : 1$$

Die stärkere Volldramatik überwiegt also die schwächere Halbdramatik sehr bedeutend.

Danach darf die Behauptung aufgestellt werden, dass durch den dramatischen Theil von „Iwein" ein stark dramatischer Zug geht. Nicht nur quantitativ (ep. : dr. = 1 : +1 1/5), sondern auch qualitativ ist das Epos stark dramatisch. Dies die Gesammtverhältnisse.

Es fragt sich nun, ob dieselben durch die **Composition** nuanciert werden, also ob vor allem die beiden Hauptheile der Dichtung, das psychologische I und das fabulistische II durch die Verwendung der verschiedenen dramatischen Formen Farbe gewinnen.

Es verhält sich in

I: dr. : lyr. = 929 : 210 = 4 3/5 : 1
II: = 2411 : 250 = 9 2/3 : 1

Der Monolog ist also in I mehr als doppelt so stark vertreten als in II: das psychologische I braucht ihn eben zum directen Ausdruck der Stimmung und Entschlussfassung seiner Figuren viel mehr als das fabulistische II, wo die Figuren innerlich weniger bewegt sind.

Es verhält sich in

I: Dial. : Anspr. = 844 : 85 = 10 : 1
II: = 1895 : 516 = 3 2/3 : 1

Die stärkere Volldramatik überwiegt also die schwächere Halbdramatik in I fast um das Dreifache im Vergleich mit II: das psychologische I neigt bei seiner dramatischen Tendenz viel stärker zur kräftigeren dramatischen Form als das fabulistische II mit seiner epischen Tendenz.

Sondert man II in das fabulistische *A* und das fabulistisch-psychologische *B*, so verhält sich in

A: dr. : lyr. = 1287 : 189 = 6 4/5 : 1
B: = 1124 : 61 = 18 1/2 : 1

In *B* schrumpft also der Monolog auf ein Minimum, in Vergleich mit *A* auf 1/3 zusammen — trotz des dramatischen Einschlages. Das ist nur scheinbar auffällig: am Schlusse der Dichtung, in der compositionellen Lösung ist eben die geistige Disposition der Figuren so klar, handelt es sich nur mehr um ihr persönlich-actives Auseinandersetzen, dass der vorwiegend stimmungsmalende Monolog fast überflüssig wird.

Es verhält sich in

A: Dial. : Anspr. = 920 : 367 = 2½ : 1
B: = 975 : 149 = 6½ : 1

Im fabulistisch-psychologischen B überwiegt also gegenüber dem bloß fabulistischen A die dramatisch bessere Form der schlechteren um weit mehr als das Doppelte: in der direct-persönlichen Wechselrede vollzieht sich die Lösung der psychologischen Probleme.

So zeigt denn die Verwendung der dramatischen Formen die engste und feinsinnigste Übereinstimmung zwischen der Art der dramatischen Form und der Art der compositionellen Partie, wo sie auftritt.

Die Untersuchung war bisher nur auf das gröbste Kriterium, auf das der Massenverhältnisse gestellt. Es soll nun das feinere Kriterium der Beziehung zwischen der Zahl und Einzellänge der verschiedenen dramatischen Formen, also ihrer Frequenz und Ausdehnung zur Geltung kommen.

1. Der Monolog.

Von den 23 Monologen der Dichtung erscheinen in I 8, in II 15. — In II, das viel mehr als doppelt so lang ist als I, kommen also kaum doppelt so viele Monologe vor. Dies spricht für die schon an der Masse erwiesene Monolog-Freundlichkeit von I, spricht auch für die größere Bedeutung der einzelnen Monologe in I, weil sie hier länger, also inhaltsreicher sein müssen als in II. Theilt man die Monologe in kürzere (bis 20 Zeilen) und längere (über 20 Zeilen), so besitzt an

	kürzeren		längeren	
I:	4	:	4	= 1 : 1
II:	12	:	3	= 4 : 1

Das monolog-freundliche I hat also gleichviel kürzere wie längere Monologe, das monolog-feindliche II fast nur kürzere.

Von A zu B steigert sich die Abneigung gegen die Monologe, wie an der Masse zu ersehen war. Das drückt sich auch in ihrer Länge aus.

Es besitzt an

	kürzeren		längeren	
A:	6	:	3	= 2 : 1
B:	6	:	0	= ∞ : 0

Es hat also *A* um die Hälfte mehr Monologe als das wenig kürzere *B*, und es hat *A* doppelt so viel kürzere als längere Monologe, *B* bloß kürzere.

2. Die Ansprache.

Von den 35 Ansprachen der Dichtung erscheinen im ansprache-feindlichen I 6, im ansprache-freundlichen II 29, also in II fast fünfmal mehr, obwohl es I an Länge nur um etwas mehr als das Zweifache übertrifft.

Theilt man die Ansprachen in kurze (bis 20 Zeilen), in mittlere (bis 30 Zeilen) und in lange (bis 150 Zeilen), so hat von

	kurzen	mittleren	langen
I:	3	3	0
II:	16	11	2

Es hat also das ansprache-freundliche II viele kurze und auch lange Ansprachen, I hingegen gar keine langen und nur wenig kurze. Neben der reichen Abwechslung von II steht die Ärmlichkeit von I.

3. Der Dialog.

Von den 38 Dialogen der Dichtung entfallen 9 auf das dialog-freundliche I, 29 auf das dialog-feindliche II, auf dieses also dreimal so viel als auf jenes, obwohl dieses kaum dreimal so lang ist als jenes. Daraus folgt, dass II zwar an Zahl seiner Dialoge I übertrifft, dass aber in I die Dialoge im allgemeinen länger, also inhaltsreicher und daher wichtiger sind als in II. Dies verräth bereits die Durchschnittlänge: in I beträgt sie 94, in II $65\frac{1}{3}$ Zeilen, so dass der Dialog in I durchschnittlich um die Hälfte länger ist, als in II.

Hiezu stimmt das Detail. Theilt man die Dialoge in kurze (bis 20 Zeilen), in mittlere (bis 100 Zeilen) und lange (bis 400 Zeilen) so hat von

	kurzen	mittleren	langen
I:	1	4	4
II:	5	19	5

Von den minderwertigen kurzen hat I nur einen einzigen, II aber 5; demnach ist in II $\frac{1}{5}$ der Dialoge minderbedeutend. Hingegen verhält sich in

I: mittellang : lang = 4 : 4 = 1 : 1
II: = 19 : 5 = — 4 : 1

Es strebt also deutlichst I nach längeren, d. h. bedeutenden, II nach kürzeren, d. h. minderbedeutenden Dialogen.

Sehr bezeichnend unterscheiden sich innerhalb II das fabulistische *A* und fabulistisch-psychologische *B*.

Es hat von	kurzen	mittleren	langen
A:	2	9	2
B:	3	10	3

Der Unterschied spricht zu Gunsten des dramatischeren *B*, weil es die einzelnen Längskategorien seines Dialoges relativ gleichmäßiger vertreten hat, denn es verhält sich

in *A*: mittel : (kurz + lang) = 9 : 4 = $2^1/_4$: 1
„ *B*: = 10 : 6 = $1^2/_3$: 1

Es neigt also *A* mehr zu medialer Einförmigkeit, während *B* in der reicher vertretenen Verschiedenheit seiner Dialoglänge bessere Ausdrucksmittel besitzt.

So hat denn das Detail die Ergebnisse aus dem summarischen Kriterium der Masse nicht nur bestätigt, sondern auch noch feiner ausgeführt.

Summarisch ist aber noch die bisherige Zusammenfassung des Duologs, d. h. des Zwiegesprächs und des Polylogs, d. h. des Vielgesprächs im Dialog. Der Unterschied ist nicht nur äußerlicher Art, dass im Duolog zwei Figuren, im Polylog drei oder noch mehr zu Worte kommen; er ist auch innerer Art: der Duolog erzeugt eine intimere und intensivere dramatische Wirkung gegenüber dem äußerlicheren und massiveren Effect des Polylogs.

In Bezug auf Masse verhält sich

Duol. : Pol. = 2087 : 652 = + $3^1/_5$: 1

Die wichtigere Form ist also auch die mehr als dreimal so starke.

a) Der Polylog.

Nur selten erweitert sich der Duolog zum Drei- oder Vier-Gespräch, also zum Polylog. Das ganze Gedicht weist bloß fünf Polyloge auf. Sie sind natürlich durchwegs recht lang (81—216 Zeilen) und erscheinen in I relativ öfter und stärker als in II:

I hat 2 Pol. mit 325 Zeilen
II „ 3 „ „ 327 „

Auch ist der Polylog innerhalb II in *A* schwächer (1 Pol. = 86 Zeilen) als in *B* (2 Pol. = 241 Zeilen) vertreten.

Der Polylog erscheint also vornehmlich im psychologischen, also dramatischen I und im fabulistisch-psychologischen, also ziemlich dramatischen II *B*. Im fabulistischen II *A* findet sich nur ein einziger Polylog, und der in der Episode und überdies ziemlich zerrissen, so dass er leicht in kleine Duologe aufgetheilt werden könnte.

So ist denn auch der Polylog in seiner Verwendung höchst symptomatisch für die compositionellen Partien der der Dichtung, wo er auftritt.

b) Der Duolog.

Es finden sich im ganzen 33 Duologe von sehr verschiedener Länge. Nennt man den Duolog bis 20 Zeilen kurz, bis 100 mittel, bis 400 lang, so ergeben sich 6 kurze, 21 mittlere und 6 lange Duologe. Die einzelnen Längs-Kategorien sind numerisch derart vertreten, das alle Gattungen in einer Zahl sich vorfinden, die dieses wichtigste dramatische Kunstmittel erheischt, d. h. die wichtigere mittlere Kategorie ist fast doppelt so stark als die beiden extremen zusammengenommen, die wiederum gegeneinander gehalten gleich stark sind. Es verhält sich nämlich

mittel : (kurz + lang) = 21 : 12 = 2 : 1
kurz : lang = 6 : 6 = 1 : 1

Nach den Tendenzen der Hauptpartien verschieben sich aber in zwecksicherer Weise die Verhältnisse: das psychologisch-dramatische I hat 7, das fabulistisch-epische II hat 26 Duologe, ersteres also relativ wenigere, aber längere, letzteres relativ mehr, aber kürzere, ersteres demnach bedeutendere, letzteres minderbedeutende Duologe. Dies bezeugt schon die Durchnittslänge:

für I bei 519 Zeilen in toto : 74 Zeilen
„ II „ 1568 „ „ „ : 60 „

Das Detail erhärtet die Beweiskraft der Durchschnittsziffern.

Er hat von		kurzen	mittleren	langen
	I:	1	4	2
	II:	5	17	4

In I erscheint also nur ein einziger kurzer, also minder bedeutender Duolog, in II sind es 5, d. i. $^1/_5$ vom Ganzen. Die mittleren sind in I nur doppelt so zahlreich als die langen (4 : 2), in II jedoch mehr als viermal so zahlreich (17 : 4).

In I zeigt sich also ein deutliches Streben nach längerem Duolog, in II nach kürzerem.

Diese Tendenz von II verschärft sich im Übergang von *A* zu *B*.

Es hat von		kurzen	mittleren	langen
	A:	2	8	2
	B:	3	9	2

Die kurzen Duologe machen in *A* nur $^1/_6$, in *B* aber $+^1/_5$ der Gesammtzahl aus und bei gleichviel langen hat *B* um einen mittleren Duolog mehr. Deutlich drückt sich dies in der Durchschnittslänge aus; sie beträgt:

in *A* (bei insgesammt 834 Zeilen) : $69^1/_2$ Zeilen
„ *B* („ „ 734 „) : $52^1/_2$ „

Daraus darf nun aber nicht auf eine totale Abnahme des dramatischen Charakters von *B* gegenüber *A* geschlossen werden. Der Duolog wird in *B* knapper, weil das sich gegen Schluss beschleunigende Tempo der Darstellung überhaupt nach Knappheit der Formen drängt. Andererseits combiniert die Lösung ihre Figuren naturgemäß gern zu größeren Gruppen, wie sich ja auch oben in der Polylog-Freudigkeit von *B* deutlich erwiesen hat. Das abschließende *B* gibt sich eben dramatisch relativ stärker im Polylog als im Duolog aus.

Im bisherigen wurden die dramatischen Formen in ihrem Verhältnisse zu den compositionellen Theilen der Dichtung betrachtet. Dabei hat sich die völlige Harmonie zwischen der Eigenart der Formen und der Eigenart der jeweiligen compositionellen Partie ergeben. Nun fragt es sich, ob auch die **Construction** die dramatischen Formen beeinflusst, wie sich dieselben zu den epischen und dramatischen Bildern verhalten.

Da das dramatische Bild zu dramatischer Ausführung neigt, das epische zu epischer, so ist von vorneherein anzunehmen, das die stark-dramatischen Formen im epischen Bilde schwach, die schwach-dramatischen Formen aber relativ stark vertreten sein werden. Thatsächlich geht diese natürliche Tendenz bei unserem stilfeinen Dichter so weit, dass die volldramatischen Formen des Duologs und Polylogs ausschließlich auf die dramatischen Bilder beschränkt werden. (Die einzige, aber nicht vollwertige Ausnahme bildet ein kurzer Duolog von 29 Zeilen in einem epischen Bild: ein Zwiegespräch zwischen dem Dichter und Frau Minne, also ein unorganisches Einschiebsel).

Es kann sich also hier bloß darum handeln, den Antheil der epischen, respective dramatischen Bilder an der Ansprache und an dem Monolog festzustellen, um die Zu- und Abneigung der verschiedenen Formen zu den verschiedenen Bildarten klarzulegen.

Von den 34 Ansprachen[1]) finden sich nur 4, d. i. —$^1/_8$, von den 23 Monologen jedoch 10, d. i. fast die Hälfte in epischen Bildern. Die halb-dramatische Form der Ansprache strebt also viel stärker nach den dramatischen Bildern, als die lyrische Form des Monologs.

Doch nicht nur numerisch, auch quantitativ kommt dies zur Geltung.

Anspr.: ep. B. : dr. B. = 29 : 558 = 1 : 19$^1/_4$
Mon.: = 168 : 292 = 1 : 1$^3/_4$

Hierin prägen sich die Tendenzen noch kräftiger aus. Zusammenfassend zeigen dies die Durchschnittslängen der epischen (d. h. in epischen Bildern eingebetteten) Ansprachen oder Monologe und der dramatischen (d. h. in dramatischen Bildern eingebetteten) Ansprachen oder Monologe:

die ep. Anspr. hat 7$^1/_4$ Zeilen } ep. : dr. = 7$^1/_4$: 18$^1/_2$ =
„ dr. „ „ 18$^1/_2$ „ } = 1 : 2$^1/_2$
der ep. Mon. „ 16$^1/_2$ „ } ep. : dr. = 16$^1/_2$: 22$^1/_2$ =
„ dr. „ „ 22$^1/_2$ „ } = 1 : 1$^1/_3$

Die Vertheilung der Formen auf die Bilder entspricht also den wechselseitigen Eigenarten aufs feinste.

[1]) Es entfällt eine Ansprache (Hartmann an Frau Minne) als unorganisches Einschiebsel, u. zw. in II *B* im Ausmaße von 14 Zeilen.

Dies die Verhältnisse in der Gesammtdichtung. Sie werden begreiflicherweise durch die Einflüsse der compositionellen Partien nuanciert.

a) Die Ansprache.

Sie ist im psychologisch-dramatischen I schlechter postiert, als im fabulistisch-epischen II. Der Unterschied liegt bloß im Numerischen:

$$\text{I: ep. B. : dr. B.} = 1:\ 5 = 1:5$$
$$\text{II:} \qquad = 3:25 = 1:8^1/_3$$

Es finden sich also die Ansprachen in I relativ häufiger in epischen Bildern, als in II. Die dramatischen Bilder von I verhalten sich demnach gegen die halbdramatische Ansprache ablehnender, als die dramatischen Bilder von II, u. zw. darum, weil die dramatischen Bilder im dramatischen I eben besser sind, als die dramatischen Bilder im epischen II.

Scheidet man das epische II nach *A* und *B*, so ergibt sich nur ein quantitativer Unterschied, u. zw. hat die epische Ansprache in *A* 11 Zeilen, in *B* 2 Zeilen im Durchschnitt, und die dramatische Ansprache von *A* hat eine Durchschnittslänge von $26^1/_2$, die von *B* von 11 Zeilen. In *B* sind also die epischen und dramatischen Ansprachen gegenüber *A* sehr gekürzt, also minderwertiger, weil das fabulistisch-psychologische *B* wieder dramatischer ist, also ablehnender gegen die halbdramatische Form im Vergleiche mit dem bloß fabulistischen *A*.

b) Der Monolog.

Diese lyrische Form erscheint in den ausschließlich oder auch psychologisch-dramatischen Partien, nämlich in I und II *B* stark vom dramatischen Bild abgedrängt nach dem epischen Bild hin:

$$\text{numerisch: ep. B. : dr. B.} = 9:\ 5 = 1^4/_5 : 1$$
$$\text{quantitativ:} \qquad = 163:108 = 1^1/_2 : 1$$

In diesen Partien ist eben das dramatische Bild so gut dramatisch, dass es sich gegen die lyrische Form ablehnend verhält.

Anders im fabulistisch-epischen II *A*: da drängt der Monolog sehr stark zum dramatischen Bilde hin und vom epischen Bilde weg:

numerisch: ep. B. : dr. B. = 1 : 8 = 1 : 8
quantitativ: = 5 : 184 = 1 : 37

In dieser Partie ist eben das dramatische Bild so schlecht dramatisch, dass er sich gegen die lyrische Form nicht wehrt.

Man sieht also, wie die dominierenden Tendenzen der compositionellen递 Haupttheile der Dichtung in die feineren Glieder der Construction hineinspielen, so dass in diesen die Zu- oder Abneigung für die verschiedenen dramatischen Formen hier noch stärker zur Geltung kommt, als seitens der compositionellen Haupttheile in summarischer Betrachtung.

Technischer Bau des Duologs.

Die Untersuchung der dramatischen Formen erfordert eine eingehendere Betrachtung der technischen Gliederung der Hauptform, des Duologs. Es handelt sich hier um seine Zusammensetzung aus den einzelnen Redestücken. Je nach der Zahl der Redestücke ist der Duolog arm oder reich gegliedert, je nach der Länge der Redestücke leicht oder schwer gegliedert. Das verschiedenartige Zusammenwirken beider Momente verleiht ihm seine technische Total-Physiognomie: er bewegt sich zwischen den Extremen von lebhaft (mit vielen und kurzen Redestücken) und schwerfällig (mit wenigen und langen Redestücken). Diese Eigenschaften des Duologs bleiben aber nicht im Formalen stecken, sondern übersetzen sich in stilistische Effecte: der schwerfällige Duolog wirkt stilisiert, der lebhafte realistisch. Das lange Redestück entsteht eben durch ein künstliches Zusammenfassen sachlicher Momente in der ununterbrochenen Rede des Sprechers, während das kurze Redestück in natürlicher Art nur immer ein sachliches Moment isoliert bringt, worauf der Gegenredner sofort antwortet.

Es soll zuerst die Durchschnittslänge des Redestückes, dann die Zahl und Länge der Redestücke festgelegt werden u. zw. erst für die ganze Dichtung, dann für deren compositionelle Haupttheile. Da der Duolog nur in dramatischen Bildern erscheint, entfällt eine weitere Sonderung nach den Bildarten.

1. Die Durchschnittslänge des Redestückes.

Der Duolog umfasst 2087 Zeilen und 221 Redestücke, so dass die Durchschnittslänge des Redestückes —$9^1/_2$ Zeilen beträgt.

2. Die Zahl der Redestücke.

Es handelt sich hier um die Extensität der Gliederung des Duologs. Sie spiegelt sich im Verhältnis der theoretisch minimalen Gliederung zur thatsächlichen.

Die vorhandenen 33 Duologe müssen ad minimum 66 Redestücke haben, besitzen aber de facto 221, also um $3^1/_3$mal mehr. Der Duolog ist also im ganzen ziemlich reich gegliedert. Dies erhärtet das Detail. Es besitzen:

$$\underbrace{\underline{2-5}}_{\underbrace{18}_{18}} \quad \underbrace{\underline{6-10}}_{10} \quad \underbrace{\underline{11-22}}_{5} \quad \text{Redestücke / Duologe}$$

$$18 : 15 = 1^1/_5 : 1$$

Die Duologe mit wenig Redestücken (bis 5) überwiegen also die Duologe mit viel Redestücken (von 6 bis 22) nur um ein Fünftel. Von den 15 reicheren Duologen ist ein Drittel sehr reich an Redestücken (von 11 bis 22).

3. Die Länge der Redestücke.

Es handelt sich hier um die Intensität der Gliederung des Duologs. Das Redestück schwankt an Länge vom Drittel einer Zeile bis zu 87 Zeilen hinauf. Der Dichter hat also die Ausdrucksmittel von der hitzigsten oder spitzigsten Wechselrede bis zum breithinwallenden rhetorischen Pathos zur Verfügung. Schafft man natürliche Längs-Kategorien, so theilen sich die Redestücke in kurze (bis 5), in mittlere (bis 15) und in lange (bis 87 Zeilen). Es erscheinen

von kurzen	mittleren	langen	
110	75	36	Redestücke.

Die Tendenz geht also im allgemeinen auf kurze Redestücke, denn es verhält sich:

$$\text{kurz} : (\text{mittel} + \text{lang}) = 110 : 111 = 1 : 1$$
$$\text{mittel} : \text{lang} = 75 : 36 = 2 : 1$$

Theilt man die kurzen in sehr kurze ($^1/_3$ bis 2 Zeilen) und kurze (3 bis 5 Zeilen), die langen in sehr lange (31 bis 87 Zeilen) und lange (16 bis 30 Zeilen), so verhält sich:

sehr kurz : kurz = 77 : 33 = $2^1/_3$: 1
lang : sehr lang = 25 : 11 = $2^1/_4$: 1

Also auch im Detail erhärtet sich die Tendenz nach relativ kurzen Redestücken.

Da der Duolog in „Iwein" einerseits nach Reichthum an Redestücken, andererseits nach Kürze der Redestücke drängt, so ergibt sich daraus ein rascher und vielfältiger Wechsel derselben innerhalb des Duologs und dieser gewinnt hiedurch eine starke Lebhaftigkeit. Er trägt also vorwiegend ein realistisches Gepräge.

Dies die Erscheinungen für die Gesammtdichtung.

Es fragt sich nun, ob man darin eine individuelle Eigenthümlichkeit des Dichters zu sehen hat, wenn nämlich diese Verhältnisse die ganze Dichtung hindurch unverändert auftreten, oder ob sich ein Unterschied im Bau des Duologs zeigt in Hinblick auf die Hauptpartien der Dichtung, wodurch sich erwiese, dass der Dichter bei verschiedengeartetem Bau des Duologs aus technischen Erscheinungen stilistische Wirkungen schöpfte. Oder richtiger gesprochen, da dem großen Meister seiner Kunst das Technische sich unbewusst einstellt, ob in technischen Erscheinungen sich unwillkürlich stilistische Tendenzen widerspiegeln.

Es muss also in der Untersuchung nach dem psychologischen I und fabulistischen II gesondert werden.

1. Die Durchschnittslänge des Redestückes.

I hat 80 Redestücke mit 519 Zeilen, also $6^1/_2$ Zeilen im Durchschnitt; II hat 141 Redestücke mit 1568 Zeilen, also $11^1/_5$ Zeilen im Durchschnitt.

Im psychologisch-dramatischen I ist also die Lebhaftigkeit des Duologs fast doppelt so stark, als im fabulistisch-epischen II.

2. Die Zahl der Redestücke.

	Zahl der Duologe		Zahl der Redestücke ad minimum		de facto	
I:	7	=	14	:	80	= 1 : $5^2/_3$
II:	26	=	52	:	141	= 1 : $2^2/_3$

Im psychologisch-dramatischen I ist also der Duolog doppelt reicher, also dramatischer, als im fabulistisch-epischen II.

Dies erhärtet das Detail. Es finden sich von Duologen

mit	2—5	6—10	11—22 Redestücken
in I:	0	4	3
„ II:	18	6	2

0	:	7	$= 0 : \infty$
18	:	8	$= 2^1/_4 : 1$
		4 : 3	$= 1^1/_3 : 1$
		6 : 2	$= 3 : 1$

In I kommen also arme Duologe (mit 2 bis 5 Redestücken) überhaupt nicht vor, während diese in II die erdrückende Majorität bilden, und es überwiegen die mittleren die reichen Duologe in I nur um ein Drittel, in II aber um das Dreifache.

Die reiche Gliederung in I, die arme in II erweist sich deutlich am Detail der Erscheinungen.

3. Die Länge der Redestücke.

Es hat sich für die ganze Dichtung gezeigt, dass trotz der Tendenz nach kurzen Redestücken auch mittlere und lange zur Genüge vorhanden sind, also die verschiedenen diesbezüglichen Kunstmittel dem Dichter geläufig sind. Es ist nun von vorneherein wahrscheinlich, dass das psychologisch-dramatische I in diesen Kunstmitteln nuancenreicher sein muss als das fabulistisch-epische II, dass — technisch gesprochen — in I die mittellangen Redestücke im Vergleich mit den kurzen und langen seltener, in II häufiger vorkommen müssen. Dies beweisen die Ziffern untrüglich:

I: mittel : (kurz + lang) = 18 : 62 = 1 : $3^1/_2$
II: = 57 : 84 = 1 : $1^1/_2$

Es ist also I um mehr als das Doppelte nuancenreicher als II. Dies wird durch das Detail noch schärfer beleuchtet, wenn man kurz in sehr kurz und kurz, lang in sehr lang und lang sondert. So erhält man also die Reihe:

sehr kurz + kurz + m i t t e l + lang + sehr lang

Dabei ist (kurz + lang) : minder extrem,
(sehr kurz + sehr lang) : mehr extrem.

Setzt man die beiden Gruppen gegeneinander, so verhält sich
in I: (kurz + lang) : (sehr kurz + sehr lang) = 15 : 47 = 1 : +3
„ II: = 43 : 41 = 1 : 1

Im psychologisch-dramatischen I überwiegen also die extremeren Redestücke den minder extremen um mehr als das Dreifache, während sich im fabulistisch-epischen II beide Arten das Gleichgewicht halten. Fasst man die Redestücke von 3 bis 30 Zeilen, also die kurzen, mittleren und langen in eine Gruppe der medialen, die Redestücke von $^1/_3$ bis 2 und von 31 bis 87 Zeilen, also die sehr kurzen und sehr langen in die andere Gruppe der extremen zusammen, so verhält sich
in I: medial : extrem = 33 : 47 = 1 : −1½
„ II: = 100 : 41 = 2⅙ : 1

Das dramatischere I strebt also nach extremen Redestücken, d. h. nach Varietät im Bau seines Duologs, das epischere II strebt nach medialen Redestücken, d. h. nach Uniformität.

Der Unterschied zwischen dem „dramatischen" Duolog von I und dem „epischen" Duolog von II besteht also nicht nur in der größeren Lebhaftigkeit des ersteren, also in einem technischen Quantum, sondern auch in dessen Verschiedenartigkeit, also in einem technischen Quale.

Das fabulistische II theilt sich in *A* und *B*. Es fragt sich, ob zwischen diesen beiden, compositionell gesprochen zwischen der Entwicklung und Lösung ein Unterschied in Hinblick auf den Duolog besteht.

1. Die Durchschnittslänge der Redestücke.

A hat 79 Redestücke mit 834 Zeilen, also 10⅗ Zeilen im Durchschnitt; *B* hat 62 Redestücke mit 734 Zeilen, also +12 Zeilen im Durchschnitt.

Die Lebhaftigkeit des Duologs nimmt also in *B* etwas ab.

2. Die Zahl der Redestücke.

	Zahl der Duologe		Zahl der Redestücke ad minimum		de facto		
A:	12	=	24	:	79	=	1 : 3½
B:	14	=	28	:	62	=	1 : 2⅕

In *B* verschärft sich die Tendenz nach Armut an Redestücken. Dies erhärtet das Detail. Es finden sich von Duologen

mit	2—5	6—10	11—22 Redestücken
in *A*:	7	3	2
„ *B*:	11	3	0

$7 : 5 = 1^1/_2 : 1$

$11 : 3 = 3^2/_3 : 1$

$3 : 2 = 1^1/_2 : 1$

$3 : 0 = \infty : 0$

B drängt also mehr als doppelt stärker nach Duologen mit wenig Redestücken und hat keinen einzigen Duolog mit viel Redestücken.

3. Länge der Redestücke.

A: mittel : (kurz + lang) = 28 : 51 = 1 : $1^4/_5$
B: = 29 : 33 = 1 : +1

Es begünstigt also *B* die mittleren Redestücke gegenüber den kurzen und langen vielmehr als *A* und erzielt dadurch eine größere Uniformität.

A: (kurz + lang) : (sehr kurz + sehr lang) = 24 : 27 = 1 : $1^1/_8$
B: = 19 : 14 = $1^1/_3$: 1

In *A* überwiegen — wenngleich nur minimal — die extremeren Redestücke, in *B* jedoch — und ziemlich stark — die minder extremen.

Fasst man zusammen, so verliert der Duolog beim Übergang von *A* zu *B* an Lebhaftigkeit und Verschiedenartigkeit. Überschaut man den ganzen Weg von I zu II *A* und II *B*, so zeigt sich, dass die Dichtung mit dramatischer Lebhaftigkeit einsetzt, um im Verlauf immer epischruhiger zu werden — im Bau ihres Duologs. Die psychologischen Probleme werden schrittweise einfacher und damit wird ihr Hauptträger, der Duolog schrittweise ebenmäßiger.

Figuren-Technik.

Das dramatische Element wird von den Figuren getragen, im tieferen Sinne von ihnen bestimmt. Alle technischen Erscheinungen, die am dramatischen Elemente beobachtet wurden, finden also in ihnen ihre psychologische Begründung. In unserer Untersuchung aber, die den Weg zum tieferen Verständnis von außen nach innen sucht, um den symptomatischen Wert der äußeren Erscheinungen für das innere Wesen der Dichtung nachzuweisen und ebensosehr um sich methodisch von dem objectiven Beweise nicht nach dem subjectiven Eindruck ablenken zu lassen, in unserer Untersuchung muss nun auch bei den Figuren erst mit dem Äußerlich-technischen eingesetzt werden. Die Figuren sollen nun nach ihren dramatischen Formen, deren Wert bereits klar gelegt ist, bewertet werden.

A. Die Figuren-Technik im Hinblick auf die ganze Dichtung.

Die erste Frage der Figuren-Technik richtet sich auf die Zahl der Figuren. In „Iwein" erscheinen 33 Figuren. Sie sind im einzelnen von sehr ungleicher Bedeutung und scheiden sich in zwei oberste Gruppen, in die Haupt- und Nebenfiguren. Es sind dies Qualitätsgruppen, die zum eingehenden Vergleich herausfordern.

I. Haupt- und Nebenfiguren.

Die Hauptfiguren sind gering an Zahl: 4, die Nebenfiguren sind stark an Zahl: 29; die Hauptfiguren sind reich an dramatischer Gesammtzeilenmasse: 2529½ Zeilen, die Nebenfiguren sind arm an dramatischer Gesammtzeilenmasse: 1227½ Zeilen; die Durchschnittsziffer der Zeilen-

masse beträgt demnach für eine Hauptfigur: 632 Zeilen, die Durchschnittsziffer der Zeilenmasse für eine Nebenfigur: 42 Zeilen; die Hauptfiguren treten oft auf: insgesammt 86 mal, also im Durchschnitt: 21 mal, die Nebenfiguren treten selten auf: insgesammt 53 mal, also im Durchschnitt: kaum 2 mal.

Diese gegensätzlichen Gruppeneigenschaften sind bis zu einem gewissen Grade selbstverständlich. Dass der Gegensatz hier so scharf ist, spricht jedoch für die große Kunst des Dichters, das Hauptinteresse auf wenige Hauptträger seiner Ideen und der dieselben versinnlichenden Fabel zu concentrieren. Ein kräftiges und damit wirkungsvolles Zusammenfassen spiegelt sich in diesen Erscheinungen.

Es fragt sich nun beim Eintritt ins feiner charakterisierende Detail, wie sich die beiden Figurengruppen zu den einzelnen, qualitativ verschiedenen dramatischen Formen verhalten, d. h. welchen Antheil sie daran nehmen. Von zwei Gesichtspunkten aus soll die Frage beantwortet werden, denn es ist ebensosehr von Bedeutung, welchen Antheil an der Masse der jeweiligen dramatischen Form eine Figur hat, um die Wucht ihrer diesbezüglichen Wirkung ermessen zu können, als auch wie oft eine Figur mit derselben dramatischen Form in Erscheinung tritt, also wie oft sie auftritt, um die Wirkung ihrer Frequenz sich veranschaulichen zu können. Wie viel und wie oft sie an den einzelnen dramatischen Formen Antheil nimmt, muss demnach bestimmt werden.[1])

1. Der Monolog der Haupt- und Nebenfiguren.

Eine richtige Anschauung gibt die directe Vergleichung der absoluten Massen- oder Frequenzziffern nicht, es müssen vielmehr die Verhältniszahlen innerhalb der Gruppen der Haupt- respective Nebenfiguren gegenüber gehalten werden. Die richtige Vorstellung von der Stärke des lyrischen Elements erfließt aus dessen Vergleichung mit dem eigentlich dramatischen (also Dialog und Ansprache). Es verhält sich nun:

---

[1]) Dabei ist für die Nebenfiguren eine Ansprache von 14 Zeilen und ein Duolog von 29 Zeilen in Abrechnung zu bringen, weil sie (Hartman-Minne) unorganisch sind.

bei den Hauptfiguren: lyr. : dr. = 394 : $2135^1/_2$ = 1 : $6^1/_2$ bei den Nebenfiguren: lyr. : dr. = 66 : $1204^1/_2$ = 1 : $18^1/_4$	in Bezug auf die Masse,
bei den Hauptfiguren: lyr. : dr. = 15 : 70 = 1 : $4^2/_3$ bei den Nebenfiguren: lyr. : dr. = 8 : 48 = 1 : 6	in Bezug auf die Frequenz.

Die Hauptfiguren sind also viel lyrischer als die Nebenfiguren, denn sie haben relativ um dreimal mehr lyrische Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren = $6^1/_2$: $18^1/_4$) und treten relativ um die Hälfte öfter auf (Hauptfiguren : Nebenfiguren = $4^2/_3$: 6). Das begreift sich sehr leicht, denn nur die Stimmung einer bedeutenden Figur ist dem Dichter an sich von Wert, während er die Stimmung einer minderwertigen Figur nur zur Stimmungsmalerei der Situation verwenden kann.

2. Die Ansprache der Haupt- und Nebenfiguren.

Die Bedeutung der Ansprache zeigt sich im Verhältnis zur Volldramatik (Duolog und Polylog). Es verhält sich nun:

bei den Hauptfiguren: Anspr. : Dial. = 479 : $1656^1/_2$ = 1 : $3^1/_2$ bei den Nebenfiguren: Anspr. : Dial. = 108 : $1053^1/_2$ = 1 : —10	in Bezug auf die Masse,
bei den Hauptfiguren: Anspr. : Dial. = 24 : 47 = 1 : 2 bei den Nebenfiguren: Anspr. : Dial. = 10 : 37 = 1 : $3^1/_3$	in Bezug auf die Frequenz.

Die Hauptfiguren haben also eine starke Vorliebe für die Ansprache, die Nebenfiguren eine starke Abneigung dagegen, denn die Hauptfiguren haben relativ mehr als dreimal soviel an Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren = $3^1/_2$: 10) und um eine starke Hälfte mehr an Auftritten (Hauptfiguren : Nebenfiguren = 2 : $3^1/_3$). Dies begreift sich leicht aus dem überwiegend herrischen Charakter der Ansprache.

3. Der Duolog und Polylog der Haupt- und Nebenfiguren.

Es verhält sich:

bei den Hauptfiguren:		
Duol.:Pol. = $1338\frac{1}{2} : 318 = 4\frac{1}{5} : 1$		in Bezug
bei den Nebenfiguren:		auf die Masse,
Duol.:Pol. = $719\frac{1}{2} : 334 = 2\frac{1}{6} : 1$		
bei den Hauptfiguren:		
Duol.:Pol. = $38 : 9 = +4 : 1$		in Bezug
bei den Nebenfiguren:		auf die Frequenz.
Duol.:Pol. = $26 : 9 = -3 : 1$		

Die Hauptfiguren streben also nach dem Duolog besonders in Bezug auf die Masse (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= 4\frac{1}{5} : 2\frac{1}{6}$), aber auch in Bezug auf die Frequenz (Hauptfiguren : Nebenfiguren $= +4 : -3$); die Nebenfiguren begünstigen sehr stark den Polylog. Das begreift sich, denn der dramatisch schärfere, psychologisch intimere Duolog bildet den eigentlichen Tummelplatz für den geistigen Zweikampf der Hauptfiguren, während die Nebenfiguren in den breitern, aber seichteren Ensemble-Formen des Polylogs besser zur Geltung kommen.

In der Urgierung des Monologs, der Ansprache und des Duologs prägt sich also deutlich die Eigenart der Hauptfiguren aus, wie die der Nebenfiguren in deren Polylog-Freundlichkeit.

II. Die Hauptfiguren.

Es sind ihrer vier, die sich in zwei Gruppen sondern: in das Heldenpaar (Iwein und Laudine) und in das Vertrautenpaar (Gâwein und Lunette). Es sind engere Qualitätsgruppen, die wieder eine Vergleichung herausfordern.

1. Das Helden- und Vertrautenpaar.

Die Helden sind an Masse nur um Weniges, um $\frac{1}{5}$ den Vertrauten überlegen ($1406\frac{1}{2} : 1123$), doch sehr stark, um mehr als das Doppelte an Frequenz ($60 : 26 = 2\frac{1}{3} : 1$). Die dramatische Bewegung der Helden ist also erregter, die der Vertrauten ruhiger. Der Wirkungskreis der Helden ist eben ein weiterer, der der Vertrauten ein engerer. In Bezug auf die Antheilnahme an den verschiedenen dramatischen

Formen fällt vor allem ins Auge, dass nur die Helden monologisieren (394 Zeilen). Sie sind als Hauptträger der psychologischen Probleme der Dichtung auch die vornehmlichsten Träger der Stimmung, die im Monolog zum Ausdruck kommt. Die vielgeschäftigen Vertrauten verbrauchen sich in der dramatischen Rede (excl. 3 dubiose Zeilen: Gâweins Mon.). Sondert man diese nach Wechselrede und Anrede, so sind die Vertrauten als die Überredenden gegenüber den Helden als den Überredeten bezeichnenderweise in der Ansprache relativ stärker.

Es verhält sich:

bei den Helden:	Dial. : Anspr. = $887\frac{1}{2}$: 125 = 7 : 1	in Bezug auf die Masse,
bei den Vertrauten:	Dial. : Anspr. = 769 : 354 = $2\frac{1}{2}$: 1	
bei den Helden:	Dial. : Anspr. = 32 : 14 = $2\frac{1}{4}$: 1	in Bezug auf die Frequenz.
bei den Vertrauten:	Dial. : Anspr. = 15 : 10 = $1\frac{1}{2}$: 1	

Die Ansprachen der Vertrauten sind also nicht nur im ganzen, sondern auch im einzelnen durchschnittlich länger, mithin eindrucksvoller, als bei den Helden.

Auch innerhalb der specifisch-dramatischen Formen des Duologs und Polylogs besteht ein charakteristischer Unterschied: die Helden mit ihrem weiteren Wirkungskreis streben nach dem breiteren Polyloge, die Vertrauten mit ihrem engeren Wirkungskreis nach dem intimeren Duologe.

Es verhält sich:

bei den Helden:	Duol. : Pol. = $670\frac{1}{2}$: 217 = +3 : 1	in Bezug auf die Masse,
bei den Vertrauten:	Duol. : Pol. = 668 : 101 = $6\frac{2}{3}$: 1	
bei den Helden:	Duol. : Pol. = 26 : 6 = $4\frac{1}{4}$: 1	in Bezug auf die Frequenz.
bei den Vertrauten:	= 12 : 3 = 4 : 1	

Die Vertrauten haben also nicht nur viel Duolog im allgemeinen, sondern auch langen Duolog im einzelnen im Vergleich mit den Helden, wie die Durchschnittsziffer zeigt:

Helden : Vertraute = 25 : 55. So charakterisieren sich denn die Helden durch starken Monolog, schwache Ansprache und stärkeren Polylog, die Vertrauten durch mangelnden Monolog, sehr starke Ansprache und stärkeren Duolog.

Da der Dichter die generellen Eigenschaften der Gruppenfiguren in so treffender Art bereits technisch zum Ausdruck bringt, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob dies auch individuell für die Einzelfiguren zutrifft.

2. Der Held und die Heldin.

Sie bilden das typische Liebespaar: er, der werbende, active Mann, sie die umworbene, passive Frau.

Danach begreift es sich von selbst, dass der Held der Heldin an dramatischer Masse und an Zahl der Auftritte weitaus überlegen ist.

Es verhält sich:

Held : Heldin = 1030 : 376½ = 2⅔ : 1 an Masse,
= 46 : 14 = 3¼ : 1 „ Frequenz.

Daraus ergibt sich aber im einzelnen Auftritt für den Helden eine größere Lebhaftigkeit, für die Heldin eine größere Ruhe. Im Durchschnitt hat der Auftritt bei ihm 22, bei ihr 27 Zeilen.

Auch in der Antheilnahme an den einzelnen dramatischen Formen charakterisieren sich die beiden gegeneinander.

Das Weib ist rückhaltender, discreter als der Mann.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden: dram. : lyr. = 711 : 319 = 2¼ : 1	in Bezug auf die Masse.
bei der Heldin: dram. : lyr. = 301½ : 75 = 4 : 1	

Die Frau ist also fast um die Hälfte weniger lyrisch als der Mann.

Stark ist auch der Unterschied zwischen beiden in Hinblick auf die Ansprache.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden: Dial. : Anspr. = 615 : 96 = 6⅖ : 1	in Bezug auf die Masse.
bei der Heldin: Dial. : Anspr. = 272 : 29 = 9⅓ : 1	

Der Mann mit seinem weiteren Wirkungskreis ist stark an der herrischen Ansprache, die Frau schwach betheiligt.

Besonders fein ist der Unterschied auf dem eigentlich dramatischen Gebiete des Duologs und Polylogs.

Es verhält sich nämlich:

bei dem Helden: Duol. : Pol. = 498 : 117 = $4\frac{1}{4}$: 1	in Bezug auf die Masse,
bei der Heldin: Duol. : Pol. = $172\frac{1}{2}$: 100 = $1\frac{3}{4}$: 1	
bei dem Helden: Duol. : Pol. = 21 : 4 = $5\frac{1}{4}$: 1	in Bezug auf die Frequenz.
bei der Heldin: Duol. : Pol. = 5 : 2 = $2\frac{1}{2}$: 1	

Der Mann ist also im allgemeinen viel reicher an Duolog, die Frau relativ reicher an Polylog und es ist der Mann im Duolog wie im Polylog viel intensiver, d. h. er kommt öfter und spricht kürzer, die Frau in beiden extensiver, d. h. sie kommt seltener und spricht länger.

So tritt denn bei dem Heldenpaar schon im Technischen der typische Charakter einerseits des Mannes, andererseits der Frau zutage, und zwar nicht nur in den dichterisch etwa leicht zu treffenden Hauptzügen, sondern selbst in den feinsten Details.

3. Die Vertrauten.

Dem Helden steht als Vertrauter ein Mann: Gâwein, der Heldin als Vertraute eine Frau: Lunette, zur Seite. Die Aufgabe Gâweins ist es, den liebes-activen Helden zu zügeln, damit er der „Ehre“ nicht vergesse, seine Rolle ist also eine negative; die Aufgabe Lunettens ist es, die ehren-passive Heldin zu spornen, damit sie der „Liebe“ nicht vergesse, ihre Rolle ist also eine positive. Danach begreift es sich, das der Part des activen Weibes viel größer ist als des passiven Mannes. Der Unterschied baut sich hier, wo die Figuren nicht typische Geschlechtsvertreter, sondern für die Handlung eigengeartete Functionäre sind, im wesentlichen auf ihrer Function auf.

Es verhält sich:

Lunette : Gâwein = $832\frac{1}{2}$: $290\frac{2}{3}$ = $2\frac{6}{7}$: 1 in Bezug auf die Masse,
= 18 : 7 = $2\frac{4}{7}$: 1 in Bezug auf die Frequenz.

Dass beide unlyrisch sind und sein sollen, wurde schon oben ausgeführt.

In der Ansprache ist bezeichnenderweise Gâwein stark, Lunette schwach. Er spricht eben zu einem Manne, der die Darlegung seines Vertrauten meist ruhig hinnimmt, ihre Begründung bei sich überdenkt und antwortslos seine Entschlüsse überlegen fasst. Lunette spricht aber zu einer Frau, wo es eben nicht genügt zu reden, sondern wo sie aus der zungenfertigen Dialectik der weiblich-erregten Wechselrede als Siegerin hervorgehen muss. Diese psychologischen Gegensätze der Geschlechter spiegeln die Zahlen aufs deutlichste wieder. Es verhält sich:

bei Lunette:
Dial.: Anspr. = $665^{1}/_{2}$: 167 = 4 : 1
bei Gâwein:
Dial.: Anspr. = $103^{2}/_{3}$: 187 = 1 : $+1^{3}/_{4}$
} in Bezug auf die Masse,

bei Lunette:
Dial.: Anspr. = 12 : 6 = 2 : 1
bei Gâwein:
Dial.: Anspr. = 3 : 4 = 1 : $1^{1}/_{3}$
} in Bezug auf die Frequenz.

Nicht nur die summarische, auch die Einzellänge der Ansprache ist symptomatisch: im Durchschnitt beträgt diese bei Lunette 28, bei Gâwein 47 Zeilen.

Der Unterschied stellt sich auch innerhalb der specifisch-dramatischen Formen ein: Lunette ist stärker im intimen Duolog, der das eigentliche Gebiet ihrer intimen Mission darstellt, Gâwein ist stärker im Polylog, der ein officielleres Gepräge trägt. Es verhält sich:

bei Lunette:
Duol. : Pol. = $612^{1}/_{2}$: 53 = $11^{1}/_{2}$: 1
bei Gâwein:
Duol. : Pol. = $55^{2}/_{3}$: 48 = $1^{1}/_{7}$: 1
} in Bezug auf die Masse,

bei Lunette:
Duol. : Pol. = 10 : 2 = 5 : 1
bei Gâwein:
Duol. : Pol. = 2 : 1 = 2 : 1
} in Bezug auf die Frequenz.

Auch für die Einzellänge treffen die allgemeinen Bemerkungen zu. Es verhält sich in der Durchschnittslänge:

bei Lunette:	Duol. : Pol. $= 61:26 = 2^1/_3 : 1$	
„ Gâwein:	$= 28:48 = 1 \quad : 1^3/_4$	

So erscheinen denn auch für die Vertrauten die dramatischen Ausdrucksformen in treffend-feiner Art charakteristisch.

Im bisherigen wurde die totale dramatische Bethätigung der Hauptfiguren in Rechnung gezogen. Es ist nun gewiss wichtig, zu sehen, wie sehr es der Dichter versteht, das Hauptinteresse auf die Hauptfiguren zu concentrieren. Das kann in sachlicher Art veranschaulicht werden, wenn man innerhalb der Wechselreden, also des Duologs und Polylogs, sondert zwischen den Formen, die nur von Hauptfiguren getragen werden, und anderen, in denen Haupt- und Nebenfiguren zu Worte kommen.

I. Der Duolog.

Die erstere Art sei mit H+H, die letztere mit H+N bezeichnet.

Es verhält sich:	H+H	: H+N	
insgesammt:	$1077^1/_2$:	261	$= +4:1$
für Iwein:	250 :	248	$= 1:1$
„ Gâwein:	$42^2/_3$:	13	$= 3:1$
für Laudine:	$172^1/_2$:	0	$= \infty:0$
„ Lunette:	$612^1/_2$:	0	$= \infty:0$

Im ganzen ist also der Duolog sehr stark auf die Hauptfiguren beschränkt, ein Zeichen seiner geistigen Intimität und Vornehmheit. Dass die Frauen im intimen Duolog nur mit Hauptfiguren verkehren, ist ein beredtes Zeichen ihrer geschlechtigen Exclusivität. Dass der Held mit seinem weiteren Wirkungskreis auch im intimeren Duolog stark nach Nebenfiguren ausgreifen muss, während der Vertraute mit seinem engeren Wirkungskreis sich hier weit mehr auf die Hauptfiguren beschränken kann, erklärt die obigen Zahlen.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:	H+H	:	H+N		
insgesammt:	190	:	128	=	$1\frac{1}{2}$: 1
für Iwein:	37	:	80	=	1 : 2
„ Gâwein:	0	:	48	=	0 : ∞
für Laudine:	100	:	0	=	∞ : 0
„ Lunette:	53	:	0	=	∞ : 0

Im ganzen ist also der Polylog nur mit einer recht schwachen Majorität in ausschließlichem Dienste der Hauptfiguren. In diesem scharfen Unterschied zum intim-vornehmen Duolog zeichnet sich seine extensiv-demokratische Art. Die Frauen verkehren auch hier nur mit ihren geistigen Standesgenossen, den Hauptfiguren, die mit dem buntschillernden Leben enger verknüpften Männer hier fast ausschließlich mit Nebenfiguren.

III. Die Nebenfiguren.

Sie theilen sich in zwei scharf gesonderte Arten:

1. in die Mitspieler, die zwar geringen, aber ziemlich stetigen Antheil an der Gesammthandlung nehmen,

2. in die Episodisten mit partiell beschränktem Antheil an der Gesammthandlung.

An technischen Eigenschaften, die die beiden Gruppen äußerlich charakterisieren, ist hervorzuheben vor allem die Zahl der einzelnen Figuren (die Msp. sind arm an Figuren: 4, die Epis. reich: 25), dann die dramatische Gesammtmasse (die Msp. sind arm: $358\frac{1}{2}$ Zeilen, die Epis. reich: 869 Zeilen) und die Durchschnittslänge pro Figur (die Msp. sind reich: 89 Zeilen, die Epis. arm: 35 Zeilen), endlich die Frequenz (die Msp. treten insgesammt selten auf: 11mal, die Epis. oft: 42mal). — Daraus ergibt sich als äußerliches technisches Gruppenmerkmal: die Msp. — weil individuell bedeutender — sind intensiv entwickelt: es sind ihrer wenige, diese aber sind stark; die Epis. — weil individuell unbedeutender — sind extensiv entwickelt: es sind ihrer viele, diese aber sind schwach.

Nun handelt es sich darum, die beiden Gruppen innerlich zu charakterisieren, die geistigen Gruppenphysiognomien

aus dem Antheil der Figuren an den verschiedenen dramatischen Formen zu bestimmen.

Was den Monolog betrifft, so entbehren ihn die Mitspieler völlig und besitzen ihn die Episodisten nur in sehr bescheidenem Ausmaße:

Epis.: dr. : lyr. $= 803 : 66 = 12^1/_6 : 1$ in Bezug auf die Masse,
$= 34 : 8 = 4^1/_4 : 1$ in Bezug auf die Frequenz.

Das begreift sich: die Mitspieler sind zu unbedeutend, um individuelle Stimmung entfalten zu dürfen, und zu bedeutend, um als bloße Situations-Stimmungsfiguren missbraucht werden zu können: hiezu schafft sich eben der Dichter diese Art von Episodisten.

Was die Ansprache betrifft, so entbehren sie die Mitspieler fast völlig (nur 9 Zeilen neben $349^1/_2$ dialogischen), während die Episodisten hievon schon einen beträchtlichen Theil aufweisen:

Epis.: Dial : Anspr. $= 704 : 99 = 7^1/_9 : 1$ in Bezug auf die Masse,
$= 26 : 8 = 3^1/_4 : 1$ in Bezug auf die Frequenz.

Die Erklärung ist dieselbe, wie beim Monolog: die Mitspieler sind zu unbedeutend, um individuelle Ansprachen sich leisten zu können, und zu bedeutend, um mit sachlichen Ansprachen zu Auskunftspuppen erniedrigt werden zu dürfen: hiezu schafft sich eben der Dichter eine eigene Art von Episodisten.

Was das Verhältnis vom Duolog zum Polylog betrifft, so sind die Mitspieler stark polylogisch, die Episodisten sehr stark duologisch:

Msp.:	Duol. : Pol. $= 91^1/_2 : 258 = 1 : 3$	in Bezug auf die Masse,
Epis.:	$= 628 : 76 = 8^1/_4 : 1$	
Msp.:	$= 3 : 6 = 1 : 2$	in Bezug auf die Frequenz.
Epis.:	$= 23 : 3 = 7^2/_3 : 1$	

Das könnte auffallen: der Duolog hat sich ja als die bessere, der Polylog als die schlechtere dialogische Form früher erwiesen. Aber dies gilt nur im Bereich der Hauptfiguren. Der kurze und kunstlose Duolog der Nebenfiguren ist wertloser als der immerhin doch breitere Polylog; darum streben nach diesem die wertvollen Mitspieler, nach jenem die wertlosen Episodisten.

Eine detailliertere Untersuchung erfordern noch die Episodisten, weil sie sich in zwei functionell und daher auch formell unterschiedene Gruppen theilen. Sie zerfallen nämlich in Spielfiguren, d. h. in recht minderwertige Handlungsfiguren mit örtlicher Beschränkung und in Hilfsfiguren informativer oder stimmunggebender Art.

Die Spielfiguren sind als bescheidene Mitträger der Handlung die wichtigeren. Dies zeigt sich technisch in verschiedenen Momenten. Einmal haben wenigstens 3 von ihnen (das Fräulein von Narison, des Magen Tochter und der Thorwart) Antheil an mehr als einer dramatischen Form, dann erscheinen wenigstens 3 von ihnen (der fremde Ritter, die „Ritter" und die ältere Schwester) im „besseren" Polylog, endlich haben 7 von ihnen (also die obigen 3 und der hûsherre, der Wirt, Frau von Narison und die jüngere Schwester) mehr als einen Auftritt, so dass die Gesammtheit von 15 Figuren mit 670 Zeilen für die Einzelfigur eine Durchschnittszeilenzahl von 44 erzielt. Die Hilfsfiguren sind die unwichtigeren. Sie umfassen 10 Stück mit 199 Zeilen, also 20 Zeilen im Durchschnitt, und sind als informative Figuren natürlich auf den Duolog beschränkt (5 Stück mit 150 Zeilen, also 30 Zeilen im Durchschnitt), als Stimmungsfiguren auf die Ansprache und den Monolog beschränkt (5 Stück mit 49 Zeilen, also 10 Zeilen im Durchschnitt).

Überschaut man die Ergebnisse der Figuren-Technik, wie sie bisher im Hinblick auf die Gesammtdichtung untersucht worden ist, so muss man zu dem Schlusse kommen, dass der Dichter als eminenter Meister seiner Kunst es verstanden hat, durch die feine Wahl der technischen Ausdrucksmittel in schärfster Art zu charakterisieren.

B. Die Figuren-Technik in den verschiedenen Compositionstheilen.

Hat die allgemeine Figuren-Technik die einzelnen Gattungen der Figuren und von den Hauptfiguren die einzelnen sogar individuell charakterisiert, so ersteht nun die Frage, ob die Figuren-Technik auch die verschiedenen Compositions-

theile charakterisiert, d. h. ob sich innerhalb der oben gefundenen typischen Züge für die verschiedenen Compositionstheile charakteristische Nuancen ergeben, ohne dass diese so weit giengen, dass sie das typische Bild zerstörten. Wenn sich diese Frage positiv beantworten lässt, so bietet sich damit die eigentliche Bestätigung der allgemeinen Ergebnisse, d. h. es wird hiedurch deren typischer Wert erhärtet und weiters zeigt sich darin eine neue, auf die Compositionstheile gerichtete Charakterisierungskraft der Figuren-Technik, die im Detail noch feiner charakterisiert.

Zu oberst muss wie immer zwischen dem psychologisch-dramatischen I und dem fabulistisch-epischen II geschieden werden.

1. Zahl der Figuren.

Es verhält sich I : II = 9 : 27 = 1 : 3.

Das psychologische I hat also wenig Figuren, es concentriert seine psychologischen Probleme auf wenige Träger und wirkt dadurch dramatisch intensiver, als das fabulistische II, dem schon die reichere Außenhandlung viel mehr Figuren aufdrängt, was naturgemäß zu dramatischer Extensität führt.

2. Haupt- und Nebenfiguren.

a) Zahl.

Es verhalten sich:

in I:	Hf. : Nf.	= 3 : 6 = 1 : 2
„ II:		= 4 : 23 = 1 : —6

Aus der gleichen Ursache ergibt sich auch im Detail die gleiche Wirkung: in Haupt- und Nebenfiguren ist I concentrierter, während II besonders mit seinen vielen Nebenfiguren sich ins Breite verflacht.

b) Masse und Frequenz.

Es verhalten sich:

in I:	Hf. : Nf. =	799 : 340	= $2\frac{1}{3}$: 1	in Bezug
„ II:		= $1730\frac{2}{3}$: $887\frac{1}{2}$	= 2 : 1	auf die Masse.

Die Hauptfiguren sind also im psychologischen I den Nebenfiguren an Masse etwas mehr überlegen als im fabulistischen II.

Es verhalten sich:

in I: Hf. : Nf. $= 27 : 8 = 3^1/_3 : 1$ } in Bezug auf die Frequenz.
„ II: $= 59 : 45 = 1^1/_3 : 1$

Es treten also im psychologischen I die Hauptfiguren relativ fast dreimal öfter auf als im fabulistischen II.

Zieht man daraus die Durchschnittslänge des Einzelauftritts, so verhalten sich

in I: Hf. : Nf. $= 30 : 42 = 1 : 1^2/_5$
„ II: $= 30 : 20 = 1^1/_2 : 1$

In I sind die Auftritte der Nebenfiguren länger, diese also bedeutender, in II kürzer, die Nebenfiguren also minder bedeutend: die psychologische Tendenz von I erstreckt sich demnach bis auf die Nebenfiguren.

So unterscheiden sich denn I und II in Bezug auf die äußerlichen Qualitäten ihrer Haupt- und Nebenfiguren sehr deutlich.

c) Dramatische Intensität.

Eine Vorstellung von der innerlichen Qualität der Figurenarten bietet ein Vergleich ihrer Antheilnahme an den verschiedengearteten dramatischen Formen.

Es möge vorerst das Kriterium aus der **Masse** geholt werden:

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. $= 609 : 190 = +3 : 1$
„ II: $= 1526^2/_3 : 204 = 7^1/_2 : 1$

Die Hauptfiguren sind also in I mehr als doppelt so lyrisch als in II. Wo eine Figur wichtiger ist, da wird auch ihre Stimmung wertvoller und somit auch ihr Monolog stärker werden. Dies gilt für das psychologische I.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. $= 543 : 66 = 5^1/_4 : 1$
„ II: $= 1113^2/_3 : 413 = -3 : 1$

Die Hauptfiguren sind also in I fast halb so schwach an Ansprache als in II. Die stark mangelnde Halbdramatik ist ein anderer Beweis für die größere dramatische Intensität der Hauptfiguren im psychologischen I.

3. Der Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 406 : 137 = 3 : 1

„ II: = $932^2/_3$: 181 = +5 : 1

Die Hauptfiguren sind also in I reicher an Polylogen als in II, d. h. sie ergreifen im psychologischen Theil von der wuchtigeren dramatischen Form des Polylogs stärker Besitz als von der schwächeren des Duologs.

So zeigt sich denn in allen Formen, dass die Hauptfiguren in I dramatisch intensiver sind als in II, u. zw. positiv durch ihre viel stärkere Lyrik und ihre stärkere Antheilnahme am Polylog, negativ durch ihre schwächere Antheilnahme an der Ansprache und am Duolog.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 320 : 20 = 16 : 1

„ II: = 841 : 46 = 18 : 1

Das lyrische Element ist bei Nebenfiguren überhaupt sehr gering, der Unterschied zu Gunsten von I auch nur minimal.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 301 : 19 = —16 : 1

„ II: = 752 : 89 = — $8^1/_2$: 1

Die schwächliche Halbdramatik ist also in I doppelt schwächer vertreten als in II.

3. Der Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 113 : 188 = 1 : $1^2/_3$

„ II: = $606^1/_2$: 146 = +4 : 1

Der Polylog — für die Nebenfiguren dramatisch wertvoller als der Duolog — überwiegt also in I, wird aber in II vom schwächeren Duolog um mehr als das Vierfache übertroffen.

So zeigt sich denn an allen Formen, dass die Nebenfiguren in I dramatisch intensiver sind als in II, u. zw. positiv durch ihre stärkere Antheilnahme am Polylog, negativ durch ihre schwächere Antheilnahme an der Ansprache und an dem Duolog.

Die Erklärung gibt ein Blick auf die numerische Vertretung der verschiedenen Arten von Nebenfiguren: in I erscheinen 6 Nebenfiguren, u. zw. 3 Mitspieler, 2 Spielfiguren und 1 Hilfsfigur; in II erscheinen 23 Nebenfiguren, u. zw. 2 Mitspieler, 13 Spielfiguren und 8 Hilfsfiguren.

Nach den Kriterien der Masse möge nun auch das der **Frequenz** beachtet werden.

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

An Zahl der Auftritte verhält sich:

in I: dr. : lyr. $= 21 : 6 = 3^1/_2 : 1$
„ II: $= 50 : 9 = 5^1/_2 : 1$

Der Monolog ist also in I häufiger, in II seltener.

2. Die Ansprache.

I Dial. : Anspr. $= 16 : 5 = 3^1/_5 : 1$
II $= 31 : 19 = 1^2/_3 : 1$

Die Ansprache ist also in I viel seltener, in II viel häufiger.

3. Der Duolog und Polylog.

I: Duol. : Pol. $= 12 : 4 = 3 : 1$
II: $= 26 : 5 = 5^1/_5 : 1$

Es ist also der Duolog in I seltener, in II häufiger, der Polylog in I häufiger, in II seltener.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittsstärke des Einzelauftritts, also seine durchschnittliche Zeilenzahl, so verhält sich:

in Duol.: I : II = 34 : 36 = 1 : 1
„ Pol.: = 34 : 36 = 1 : 1
„ Anspr.: = 13 : 21 = 1 : $1^1/_2$
„ Mon.: = $31^2/_3$: $22^2/_3$ = $1^1/_2$: 1

Es herrscht also bezüglich des Duologs und Polylogs kein Unterschied; in dem wichtigeren Monolog ist I um die Hälfte stärker, in der minderrichtigen Ansprache ist II um die Hälfte stärker. Die Hauptfiguren sind also in Bezug auf Frequenz und damit hinsichtlich der Stärke ihres Einzelauftritts in I dramatisch intensiver als in II.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

An Zahl der Auftritte verhält sich:

in I: dram. : lyr. = 6 : 2 = 3 : 1
„ II: = 39 : 6 = $6^1/_2$: 1

Der Monolog ist also in I doppelt so häufig als in II.

2. Die Ansprache.

I: Dial. : Anspr. = 5 : 1 = 5 : 1
II: = 30 : 9 = $3^1/_3$: 1

Die Ansprache ist also in I seltener als in II.

3. Der Duolog und Polylog.

I: Duol. : Pol. = 2 : 3 = 1 : $1^1/_2$
II: = 24 : 6 = 4 : 1

Der für die Nebenfiguren bedeutendere Polylog überwiegt in I ziemlich stark, der für die Nebenfiguren minder bedeutende Duolog überwiegt in II sehr stark.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittsstärke des Einzelauftritts, also seine durchschnittliche Zeilenzahl, so verhält sich:

im Duol.: I : II = 56 : 25 = $2^1/_4$: 1
„ Pol.: = 62 : 24 = +$2^1/_2$: 1
„ Anspr.: = 19 : 10 = −2 : 1
„ Mon.: = 10 : $7^2/_3$ = $1^1/_3$: 1

Die Nebenfiguren sind also in Bezug auf die Frequenz an den wichtigen dramatischen Formen (nämlich an Monolog

und Polylog) in I stärker, an den minder wichtigen (nämlich an Duolog und Ansprache) in II stärker; sie sind demnach in I dramatisch intensiver als in II. Das geht so weit, dass sie an Länge des Einzelauftritts in I durchaus stärker erscheinen als in II, besonders im wichtigen Polylog.

Es herrschen also zwischen I und II auf allen Punkten starke, und immer feincharakteristische Unterschiede in Hinblick auf die dramatische Behandlung der Haupt- und Nebenfiguren.

Hiezu stimmt aufs beste der geistige Verkehr der beiden Gruppen untereinander, wonach sich die dramatischen Formen des Duologs und Polylogs in drei Arten spalten: in solche, die nur von Hauptfiguren getragen werden (HH), die von Haupt- und Nebenfiguren getragen werden (HN) und endlich die nur von Nebenfiguren getragen werden (NN).

NN erscheint in I gar nicht (denn von dem einen NN-Duolog, der in Kalogreants Bericht eingeflochten ist, muss ja hier, wo es die echten Figuren der eigentlichen Handlung betrifft, abgesehen werden). In II ist der Antheil von NN auch nicht groß:

$$(HH + HN) : NN = 1641 : 225 = 7\tfrac{1}{3} : 1$$

doch er nuanciert sich sehr stark nach Duolog und Polylog:

$$\begin{aligned} &\text{Duol.: } (HH + HN) : NN = 1400 : 139 = 10 : 1 \\ &\text{Pol.: } \qquad\qquad\qquad\quad\;\; = 241 : 86 = 3 : 1 \end{aligned}$$

Es wird also der Polylog um mehr als dreimal stärker von NN bevorzugt im Vergleich mit dem Duolog.

Vergleicht man den Antheil der Hauptfiguren an HH und HN, so verhält sich:

$$\begin{aligned} &1.\ \text{Beim Duol. in I: } HH : HN = 406 : 0 = \infty : 0 \\ &\qquad\qquad\quad\;\; \text{II: } \qquad\qquad = 672 : 728 = 1 : 1\tfrac{1}{12} \end{aligned}$$

Der Duolog von I erscheint also ausschließlich im Dienste der Hauptfiguren: das dramatisch intensive I hält die dramatisch-intensivste Form den dramatisch-intensivsten Figuren frei. Der Duolog von II ist zur stärkeren Hälfte gemischt: die formal-feine Empfindung für das dramatische nimmt auf dem Boden des antidramatisch-epischen II ab.

2. Beim Pol. in I: HH : HN = 109 : 216 = 1 : 2
II: = 81 : 160 = 1 : 2

In der dramatisch schlechteren Form überwiegen also die dramatisch minder intensiven HN den intensiveren HH um das Doppelte. Überdies reagiert der dramatisch schlechtere Polylog nicht mehr auf die Verschiedenheit von I und II.

3. Die Helden und die Vertrauten.

Da der Unterschied der beiden Großgruppen: Haupt- und Nebenfiguren zwischen I und II so bedeutend ist, liegt die Vermuthung nahe, dass auch innerhalb der Hauptfiguren, zwischen dem Heldenpaar und dem Vertrautenpaar, gleichermaßen sich charakteristische Unterschiede zwischen I und II ergeben werden.

a) Zahl.

Es verhalten sich:

in I: H : V = 2 : 1
„ II: = 2 : 2

In I findet sich also nur die Vertraute der Heldin, Lunete, die mit ihrer liebenswürdigen, positiven Intrigue in der Verwicklung die aufkeimende Liebe im Heldenpaar zu hellen Flammen schürt. Erst, nachdem die Handlung in Gang gekommen, d. h. in II, tritt für den hemmenden Vertrauten des Helden, für Gâwein, die Nothwendigkeit zur Entfaltung seiner negativen Intrigue ein.

b) Masse und Frequenz.

Es verhalten sich:

in I: H : V = $444\frac{1}{2}$: $354\frac{1}{2}$ = $1\frac{1}{4}$: 1
„ II: = 962 : $768\frac{2}{3}$ = $1\frac{1}{4}$: 1

Es besteht rücksichtlich der Masse kein Unterschied zwischen I und II. Wohl aber in Bezug auf die Zahl der Auftritte:

I: H : V = 17 : 10 = $1\frac{2}{3}$: 1
II: = 44 : 15 = $2\frac{1}{2}$: 1

Die Zahl der Auftritte nimmt für die Vertrauten in II ab, sie verlieren eben im Verlauf der Handlung an Einfluss.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich:

in I: H : V = 26 : 35 = 1 : 1 $^2/_5$
„ II: = 22 : 51 = 1 : 2

Die Helden werden also in II absolut und relativ lebhafter, die Vertrauten um vieles schwerfälliger.

So gewinnen denn die Helden im Verlauf der Handlung an dramatischer Extensität, die Vertrauten verlieren daran.

c) Dramatische Intensität.

Für die innere Qualität der Figurenarten bietet sich als Kriterium ihre Antheilnahme an den verschiedenartigen dramatischen Formen. Es soll hier bloß in Rücksicht auf das Hauptmoment, auf die Masse in Anwendung kommen.

α) Die Helden.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in I: dr. : lyr. = 254 $^1/_2$: 190 = 1 $^1/_3$: 1
„ II: = 758 : 204 = 3 $^3/_4$: 1

Die Helden sind also in I viel lyrischer als in II.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = 242 $^1/_2$: 12 = 20 : 1
„ II: = 645 : 113 = +5 $^1/_2$: 1

Es kommt also in I fast gar keine Ansprache vor.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = 131 $^1/_2$: 111 = +1 $^1/_6$: 1
„ II: = 539 : 106 = 5 : 1

Der Polylog ist also in I viel stärker als in II.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass die Helden in I intensiver entwickelt sind als in II, denn sie haben in I an dem dramatisch wichtigen Monolog und wuchtigen Polylog viel größeren Antheil, am dramatisch minder wuchtigen Duolog und besonders an der minder wichtigen Ansprache viel geringeren Antheil als in II.

β) Die Vertrauten.

1. Der Monolog.

Er fehlt in I (excl. 3 dubiose Zeilen: „Gâwein") völlig.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in I: Dial. : Anspr. = $300\frac{1}{2}$: 54 = —6 : 1
„ II: = $468\frac{2}{3}$: 300 = +$1\frac{1}{2}$: 1

In I ist die Ansprache sehr schwach, in II sehr stark entwickelt.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in I: Duol. : Pol. = $274\frac{1}{2}$: 26 = +$10\frac{1}{2}$: 1
„ II: = $393\frac{2}{3}$: 75 = $5\frac{1}{4}$: 1

Der Duolog ist also in I doppelt so stark als in II.

Diese Unterschiede zwischen I und II ergeben sich alle aus dem Umstande, das in I nur eine Vertraute, in II aber das Vertrautenpaar erscheint. Es ist schon oben bei der allgemeinen Charakterisierung der Figuren nachgewiesen worden, dass die Vertraute als Weib im — hauptsächlichen — Verkehr mit ihrer Herrin, einem Weibe, sich der überredenden Wechselrede bedienen muss, während Gâwein gegenüber Iwein mit der ruhigen Ansprache allein auskommt.

4. Held und Heldin.

Nachdem sich auch für die Kleingruppen innerhalb der Hauptfiguren überall charakteristische Unterschiede zwischen I und II ergeben haben, fragt es sich schließlich, ob sich diese Unterschiede für Held und Heldin individuell geltend machen.

a) **Dramatische Extensität.**

Die dramatische Extensität bemisst sich nach Masse und Frequenz.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 197 : $247\frac{1}{2}$ = 1 : $1\frac{1}{4}$
„ II: = 833 : 129 = $6\frac{1}{2}$: 1

Im psychologischen I ist also die Heldin die stärkere, im fabulistischen II ist der Held weitaus stärker. Das Weib nimmt mehr an der Innenhandlung, der Mann mehr an der Außenhandlung theil. Der geschlechtige Unterschied im Heldenpaar zeigt sich also auch für I und II. Dazu stimmt die Frequenz.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin $= 9:8 = +1:1$
„ II: $= 37:6 = +6:1$

Im psychologischen I sind beide gleich stark an Auftritten, in II überragt der Mann das Weib um das Sechsfache.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhält sich in Bezug auf dessen Länge

in I: Held : Heldin $= 22:31 = 1:1\frac{1}{3}$
„ II: $= -23:21\frac{1}{2} = 1:1$

Im intensiveren I sind die Einzelauftritte im ganzen länger, im extensiveren II kürzer, weil in I das defensive Weib mit seinen längeren Auftritten dem offensiven Mann mit seinen kürzeren Auftritten gegenübersteht.

So spiegeln sich denn in den Erscheinungen der dramatischen Extensität die individuellen Eigenschaften von Held und Heldin und zwar sowohl nach der geschlechtigen, wie nach der functionellen Seite hin sehr charakteristisch im Unterschied von I und II.

b) Dramatische Intensität.

Sie verräth sich in der Antheilnahme der Figuren an den verschiedenartigen dramatischen Formen.

Der Held ist im psychologischen I riesig lyrisch (dr.: lyr. $= 82:115 = 1:-1\frac{1}{2}$) und stark polylogisch (Duol.: Pol. $= 24:46 = 1:-2$). Er ist also hier sehr weichherzig und schwachmüthig, er klagt einsam und handelt nur mit Unterstützung der Vertrauten. Im Gegensatz hiezu verhält sich die Heldin kühler, klüger: sie hat weit weniger Lyrik (dr.: lyr. $= 172\frac{1}{2}:75 = -2\frac{1}{3}:1$) und ist stark duologisch ($107\frac{1}{2}:65 = 1\frac{2}{3}:1$). So zeichnen ihn die dramatischen

Formen als Vertreter der Sentimentalität, sie als Vertreterin der Reflexion, ihn als Gefühls-, sie als Verstandesmenschen — in höchst charakteristischer Art für die höfische Cultur des deutschen Mittelalters und nicht ohne allgemein-menschliche, specifisch-geschlechtige Bedeutung.

Im fabulistischen II wird der Held activer, energischer: seine Lyrik schrumpft zusammen (dr.: lyr. = 629 : 204 = = +3 : 1), sein Duolog überwiegt den Polylog mächtig (Duol. : Pol. = 474 : 71 = $6^2/_3$: 1). Die Heldin wird hier noch bewusster: Lyrik fehlt völlig und der Duolog überwiegt den Polylog noch stärker als in I (Duol. : Pol. = 65 : 35 = = —2 : 1).

Wie die dramatische Extensität, zeichnet sich auch die dramatische Intensität der beiden Figuren bis ins Persönliche aus.

Die Unterschiede der Figurentechnik zwischen I und II sind so groß und so fein, dass man die Untersuchung weiterzuführen veranlasst wird, um zwischen Entwicklung *(A)* und Lösung *(B)* innerhalb II zu sondern.

1. Die Haupt- und Nebenfiguren.

In erster Linie handelt es sich wiederum um die beiden Großgruppen, die Haupt- und Nebenfiguren.

a) Zahl.

A: Hf. : Nf. = 4 : 11 = 1 : $2^3/_4$
B: = 4 : 14 = 1 : $3^1/_2$

Es hat also *A* wie *B* sämmtliche Hauptfiguren, hat aber *B* mehr Nebenfiguren als *A* wegen der sich immer mehr verwickelnden Außenhandlung.

b) Die dramatische Extensität.

Es verhalten sich an Masse:
in *A*: Hf. : Nf. = $1051^1/_2$: $395^1/_2$ = +$2^1/_2$: 1
„ *B*: = 679 : $492^1/_2$ = $1^2/_5$: 1

Es werden also in *B* die Hauptfiguren schwächer, die Nebenfiguren stärker. Dies zeigt auch die Frequenz.

Es verhalten sich in Bezug auf die Zahl der Auftritte:

in A: Hf. : Nf. = 31 : 19 = +1 1/2 : 1
" B: = 28 : 26 = 1 : 1

Somit überragen die Hauptfiguren die Nebenfiguren in A noch um die starke Hälfte, während in B fast Gleichgewicht herrscht.

Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich in Bezug auf dessen Zeilenmenge:

in A: Hf. : Nf. = 34 : —21 = 1 2/3 : 1
" B: = 24 1/4 : 19 = 1 1/4 : 1

Demnach sind in A die Auftritte der beiden Figuren-Arten länger als in B, in A übertreffen aber die Hauptfiguren an Länge die Nebenfiguren um ein Beträchtliches (2/3), in B nur um sehr Weniges (1/4).

Das Ergebnis dieser Erscheinungen ist, dass die Nebenfiguren von A zu B an Extensität zunehmen, die Hauptfiguren abnehmen.

c) Die dramatische Intensität.

α) Die Hauptfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in A: dr. : lyr. = 876 1/2 : 175 = 5 : 1
" B: = 650 : 29 = 22 1/2 : 1

Es ist also A viel lyrischer als B.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in A: Dial. : Anspr. = 526 1/2 : 350 = 1 1/2 : 1
" B: = 587 : 63 = 9 : 1

Es ist also A viel reicher an Ansprachen als B.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. = 526 1/2 : 0 = ∞ : 0
" B: = 406 : 181 = 2 1/4 : 1

Es fehlt also der Polylog in *A* völlig und er ist in *B* ziemlich stark entwickelt.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so scheint das Bild zu verschwimmen: die Hauptfiguren sind in *A* intensiver durch den viermal stärkeren Monolog und den völligen Mangel an Polylog, in *B* aber durch die fast mangelnde Ansprache. Das gleicht sich wohl beiläufig aus — was nicht zu verwundern, denn *A* und *B* fließen doch in die höhere Einheit des fabulistischen II zusammen. Die Abweichungen von *A* und *B* finden aber ihre zwingende Erklärung aus der Eigenart der Fabel und der geistigen Probleme einerseits in der Entwicklung, andererseits in der Lösung. In der Entwicklung erscheinen die Hauptfiguren getrennt, daher kein Polylog und viel Lyrik der Einsamen, in der Lösung erscheinen die Hauptfiguren combiniert, daher Polylog und wenig Lyrik. In der Entwicklung ist die äußere Handlung am äußerlichsten, daher viel Ansprache, in der Lösung ist sie verinnerlicht, daher wenig Ansprache.

Die Hauptfiguren unterscheiden sich also zwischen *A* und *B* nur an dramatischer Extensität: sie verlieren beim Übergang von *A* zu *B*, da sie von den mit der anwachsenden Außenhandlung erstarkenden Nebenfiguren überwuchert werden; die Hauptfiguren unterscheiden sich hingegen an dramatischer Intensität zwischen *A* und *B* nicht, aber zeigen charakteristisch wechselnde Nuancen.

β) Die Nebenfiguren.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in A: dr. : lyr. $= 381\frac{1}{2} : 14 = 27 : 1$
„ B: $= 460 : 32 = +14 : 1$

Es ist also *B* doppelt so lyrisch als *A*.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in A: Dial. : Anspr. $= 364\frac{1}{2} : 17 = 21\frac{1}{2} : 1$
„ B: $= 388 : 72 = 5\frac{2}{5} : 1$

Es hat also *B* viermal mehr Ansprache als *A*.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in *A*: Duol. : Pol. = 278½ : 86 = 3½ : 1
" *B*: = 328 : 60 = 5½ : 1

Es hat also *B* viel weniger Polyloge als *A*.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so sind die Nebenfiguren in *A* dramatisch intensiver, denn sie erscheinen öfter im Polylog, der für sie stärkeren Form und seltener in der Ansprache (als informative Hilfsfiguren) und im Monolog (als stimmunggebende Hilfsfiguren).

Die Nebenfiguren wachsen von *A* zu *B*, also nur an dramatischer Extensität, verlieren aber von *A* zu *B* an dramatischer Intensität.

Dazu stimmt das numerische Verhältnis der einzelnen Gattungen der Nebenfiguren. Es erscheinen in *A*: 11 Nebenfiguren, u. zw. 2 Mitspieler, 7 Spielfiguren und 2 Hilfsfiguren, in *B*: 14 Nebenfiguren, u. zw. 1 Mitspieler, 7 Spielfiguren und 6 Hilfsfiguren.

Somit haben sich auch für *A* und *B*, für die Entwicklung und Lösung charakteristische Unterschiede in der Figuren-Technik bezüglich der Hauptfiguren und Nebenfiguren ergeben.

Dass von *A* zu *B* die Hauptfiguren an Extensität abnehmen, die Nebenfiguren zunehmen, weiters dass sich die Hauptfiguren an Intensität gleich bleiben, die Nebenfiguren abnehmen, beweist auch der Verkehr der Hauptfiguren und Nebenfiguren innerhalb des Duologs und Polylogs. Nach den Trägern unterscheiden sich die dramatischen Formen in HH-, HN- und NN-Formen.

1. Die NN-Formen.

Sieht man von einem zweifelhaften, weil allzu zerstückten, also besser aufzulösenden NN-Polylog in *A* (noch dazu eingesprengt im dramatischen Bericht) — wie billig — ab, so finden sich nur NN-Duologe. Ihre Stärke ergibt der Vergleich mit den vereinigten HH- und HN-Duologen.

Es verhält sich:

in *A*: (HH + HN) : NN = 739 : 66 = 11 : 1
" *B*: = 661 : 73 = 9 : 1

Es ist also *B* reicher an NN-Duologen als *A*, folglich in den Nebenfiguren extensiver als *A*.

2. Die HH und HN-Formen.

Sie verfügen über den Duolog und Polylog.

a) Der Duolog.

Es verhält sich:

in *A*: HH : HN = 409 : 330 = $1\frac{1}{4}$: 1
„ *B*: = 263 : 398 = 1 : $1\frac{1}{2}$

In *B* werden also die Nebenfiguren mit den Hauptfiguren im Duolog viel mehr vermischt als in *A*.

b) Der Polylog.

Es erscheint die HN-Form in *A* noch nicht, wohl aber in *B*: HH : HN = 81 : 160 = 1 : 2
u. zw. sofort mit starker Überwucherung der HH-Form.

Die Nebenfiguren vermengen sich also schrittweise von *A* zu *B* immer mehr mit den Hauptfiguren infolge der anwachsenden Außenhandlung. Ihr Wachsthum ist aber ein äußerliches, sie verlieren an Intensität, wie die Hauptfiguren an Extensität zu gleicher Zeit einbüßen. Es sind dies die nothwendigen Folgen der Wechselbeziehungen zwischen der psychologischen Innen- und fabulistischen Außenhandlung: schon in *A* ist die erstere von letzterer überwuchert und wird es äußerlich in *B* noch mehr, doch die Innenhandlung gewinnt beim Übergang von *A* zu *B* an innerer Kraft, während die Außenhandlung gleichzeitig an äußerer Kraft verliert.

2. Die Helden und Vertrauten.

Die Großgruppe der Hauptfiguren zerfällt in diese beiden kleineren Gruppen.

a) **Zahl der Figuren.**

Sämmtliche vier Figuren erscheinen sowohl in *A* als *B*.

b) **Dramatische Extensität.**

An Masse verhalten sich:

in *A*: H. : V. = $566\frac{1}{2}$: 485 = $1\frac{1}{6}$: 1
„ *B*: = $395\frac{1}{3}$: $283\frac{2}{3}$ = $1\frac{2}{5}$: 1

Man sieht, wie die Vertrauten im Verlauf der Handlung immer schwächer werden.

An Frequenz verhalten sich:

in *A*: H. : V. = 25 : 6 = + 4 : 1
„ *B*: = 19 : 9 = 2 : 1

In Bezug auf Lebhaftigkeit nehmen die Vertrauten gegen Ende zu. Zieht man aus Masse und Frequenz die Durchschnittslänge des Einzelauftrittes, so verhalten sich

in *A*: H. : V. = 22 : 81
„ *B*: = 21 : 31

Die Helden zeigen keine Veränderung, die Vertrauten werden in *B* leichter.

Fasst man diese Ergebnisse zusammen, so bleiben die Helden an sich im Hinblick auf *A* und *B* stationär; gegenüber ihren Vertrauten wachsen sie an Selbständigkeit. Die Vertrauten an sich verlieren von *A* zu *B* an Masse, gewinnen aber an Lebhaftigkeit. Die Entwicklung fördert sie nur äußerlich, die Lösung innerlich. All dies stimmt zum organischen Bau einer Intriguen-Handlung, als welche sich — äußerlich besehen — die Iwein-Handlung erweist.

c) Dramatische Intensität.

α) Die Helden.

Die Unterschiede sind hier sehr auffallend.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

in *A*: dr. : lyr. = 391 1/2 : 175 = + 2 1/4 : 1
„ *B*: = 366 1/3 : 29 = + 12 : 1

Die Helden sind in *A* stark lyrisch, in *B* fast unlyrisch.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

in *A*: Dial. : Ansp. = 287 1/2 : 104 = — 3 : 1
„ *B*: = 357 1/3 : 9 = ∞ : 0

Die Helden haben in *A* viel, in *B* fast keine Ansprache.

3. Duolog und Polylog.

Es verhält sich:

in A: Duol. : Pol. $= 287\frac{1}{2} : 0 = \infty : 0$
„ B: $= 251\frac{1}{3} : 106 = 2\frac{1}{2} : 1$

Die Helden sind in A ausschließlich duologisch, in B stark polylogisch.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigen die Helden in der Entwicklung viel Lyrik und Ansprache, sehr viel Duolog und keinen Polylog, in der Lösung fast keine Lyrik und Ansprache, neben Duolog viel Polylog. Die Helden erscheinen danach in der Entwicklung innerlich und äußerlich isoliert, in der Lösung combiniert. Das ist die natürliche Folge des Ganges der Handlung. Die Unterschiede zwischen A und B entspringen aus der formalen Composition.

β) Die Vertrauten.

Sie zeigen naturgemäß dieselbe Entwicklung.

Lyrisch sind sie überhaupt nicht.

An Ansprache sind sie stark in A, schwach in B.

A: Dial. : Anspr. $= 239 : 246 = 1 : +1$
B: $= 229\frac{1}{3} : 54 = +4 : 1$

Der Polylog fehlt ihnen in A, ist aber stark in B.

A: Duol. : Pol. $= 239 : 0 = \infty : 0$
B: $= 154\frac{2}{3} : 75 = 2 : 1$

Auch hier ist für die Unterschiede zwischen A und B ausschließlich die formale Composition entscheidend.

Führt man die Untersuchung bis ins feinste Detail, indem man den Helden und die Heldin auf ihre dramatischen Unterschiede zwischen A und B prüft, so müssen sich im allgemeinen dieselben Verhältnisse ergeben. Nur ist in B die Heldin polylogischer als der Held, da sie — die Vertraute an ihrer Seite — bloß erotisch zu Worte kommt.

Die Figuren und der Bau des Duologs.

Da die dramatischen Formen in allen ihren Erscheinungen enge Beziehungen zur Figuren-Technik aufweisen, genetisch gesprochen: da all diese Erscheinungen in der

psychologischen Charakterisierung der Figuren begründet sind, so dürfte sich dieser Einfluss wohl auch auf das feinste Detail der früheren Untersuchung, auf den Bau des Duologs erstrecken. Er zerfällt in Hinblick auf die Figuren in drei Arten:

1. Der Hauptfiguren-Duolog (HH) wird ausschließlich von Hauptfiguren getragen,

2. der Haupt- und Nebenfiguren-Duolog (HN) von einer Haupt- und einer Nebenfigur,

3. der Nebenfiguren-Duolog (NN) ausschließlich von Nebenfiguren.

In Hinblick auf die Länge der Redestücke zerfallen diese in kurze (bis 5 Zeilen), in mittlere (bis 15 Zeilen) und in lange (bis 87 Zeilen). Das Verhältnis der kurzen zur Summe der mittleren und langen verräth die Qualität des Duologs rücksichtlich seiner Lebhaftigkeit oder Schwerfälligkeit. Das summarische Ergebnis für die drei Duologarten ist hienach folgendes:

Es verhält sich:	kurz :	mittel + lang	
in HH:	69 :	55	$= 1\frac{1}{4} : 1$
„ HN:	18 :	40	$= 1 : 2\frac{1}{4}$
„ NN:	6 :	9	$= 1 : 1\frac{1}{8}$

Es strebt also HH nach kurzen Redestücken und ist lebendig, HN nach langen Redestücken und ist schwerfällig, NN nach mittleren Redestücken und ist ausgeglichen.

Die Begründung liegt auf der Hand: im HH-Duolog stehen sich ebenbürtige Gegner gegenüber mit gleich starker geistiger Intensität, die sich in temperamentvoller Kürze der Wechselrede ausgibt; im HN-Duolog ist ein Theil passiv (entweder die den Befehl empfangende Nebenfigur, oder die den Bericht erhaltende Hauptfigur), daher die Tendenz nach langen Redestücken; im NN-Duolog herrscht bei den Sprechern statt des persönlichen das factische Interesse und zwar auf beiden Seiten, was nothwendig eine im mittleren ausgleichende Wirkung auf die Länge der Redestücke ausübt.

Dies die Verhältnisse in Hinblick auf die Gesammtdichtung.

Es fragt sich nun, ob innerhalb der Hauptabschnitte der Fabel sich charakteristische Veränderungen ergeben.

a) Der HH-Duolog.

Es verhält sich:

	kurz :	mittel + lang	
in I:	41 :	21	= 2 : 1
„ II:	28 :	34	= 1 : $1^1/_4$

Der Unterschied ist sehr groß, hält sich aber noch innerhalb der Grenzen des typischen: in I ist der Duolog viel lebhafter, gewissermaßen dramatischer als in II, wo er schwerfälliger, gewissermaßen epischer wird. Dies stimmt zum psychologischen Charakter von I, zum fabulistischen von II.

Dem passt sich auch das Detailverhältnis von mittel zu lang an.

Es verhält sich sich:

	mittel :	lang	
in I:	14 :	7	= 2 : 1
„ II:	22 :	12	= $1^5/_6$: 1

Scheidet man weiters II in *A* und *B*, so verhält sich:

	kurz :	mittel + lang	
in *A*:	19 :	20	= —1 : 1
„ *B*:	9 :	14	= 1 : $1^1/_2$

In Einklang mit der Entwicklung der Fabel nimmt die Lebhaftigkeit des Duologs im Verlauf der Handlung ab: *B* ist noch weniger lebhaft als *A*, noch epischer als A.

Dem passt sich auch das Detail an: es verhält sich:

	mittel :	lang	
in *A*:	13 :	7	= $1^6/_7$: 1
„ *B*:	9 :	5	= $1^4/_5$: 1

Der Bau der HH-Duologe steht also in feinfühligem Einklang mit der Entwicklung der Fabel.

b) Der HN-Duolog.

Er fehlt in I. Es verhält sich:

	kurz :	mittel + lang	
in II:	18 :	40	= 1 : $2^1/_4$
u. zw. „ *A*:	10 :	19	= 1 : $1^9/_{10}$
„ B:	8 :	21	= 1 : $2^5/_8$

Der epische, d. h. schwerfällige HN-Duolog steht gleichfalls in Einklang mit der Entwicklung der Fabel, er wird von *A* zu *B* der Hauptsache nach schwerfälliger. An sich minder wichtig als der HH-Duolog zeigt er jedoch im folgenden Detail fast keine Veränderung.

Es verhält sich:

	mittel	:	lang		
in II:	30	:	10	=	3 : 1
u. zw. „ *A*:	14	:	5	=	$2\frac{4}{5}$: 1
„ *B*:	16	:	5	=	$3\frac{1}{5}$: 1

c) Der NN-Duolog.

Er fehlt in I.

Freilich erscheint ein NN-Duolog, doch dieser ist im dramatischen Bericht eingesprengt, also secundär überliefert und im Munde des verkürzt-lebhaft berichtenden Erzählers natürlich dessen Stimmung angepasst. Es verhält sich hier:

kurz	:	mittel + lang		
13	:	5	=	$2\frac{3}{5}$: 1

mittel	:	lang		
4	:	1	=	4 : 1

Hier hat also dieser secundäre NN-Duolog dramatisch abgefärbt.

Der eigentliche NN-Duolog ist nur in II und dies spärlich vertreten.

Es verhält sich:

	kurz	:	mittel + lang		
in II:	6	:	9	=	1 : $1\frac{1}{2}$
u. zw. „ *A*:	1	:	4	=	1 : 4
„ *B*:	4	:	1	=	4 : 1

Strebt der NN-Duolog in *A* nach Länge, so in *B* nach Kürze. Bei seiner psychischen und physischen Unbedeutendheit reagiert er nicht mehr auf die Forderungen der Fabelbildung.

Es möge noch der wichtige HH-Duolog einer eingehendsten Betrachtung unterworfen werden. Von den vier Hauptfiguren ist der Vertraute Gâwein (mit zwei Redestücken) wegen Geringfügigkeit außer Rechnung zu setzen.

1. Der HH-Duolog der Gesammtdichtung.

a) Zahl der Redestücke.

Der Held mit 34 und die Heldin mit 32 Redestücken sind also numerisch fast gleich stark, werden aber von der Vertrauten Lunete mit 56 Redestücken weit übertroffen. Die stark intriguenhaft geführte Handlung verlangt dies.

b) Länge der Redestücke.

Es verhält sich:	kurz :	mittel + lang		
bei dem Helden:	21 :	13	=	$1^1/_2 : 1$
„ der Heldin:	22 :	10	=	$2^1/_5 : 1$
„ „ Vertrauten:	25 :	31	=	$1 : 1^1/_4$

Die Redestücke der Heldin, welche sich im bisherigen als ziemlich kühl und nüchtern erwiesen hat, streben am meisten nach Kürze, d. h. nach knapp-sachlichem Ausdruck in Einklang mit ihrem Charakter. Viel breiter, ausführlicher sind die Redestücke des Helden, der weicher im Gefühl, lebhafter in Phantasie, auch reicher an Worten wird. Geradezu langathmig ist die Vertraute: sie ist ja die überredende Intriguantin und an sich ein redelustiges Persönchen. Im Bau der Redestücke des HH-Duologs porträtieren sich unwillkürlich die drei Hauptfiguren in intimster Art.

2. Der HH-Duolog in den Haupttheilen der Dichtung.

a) Zahl der Redestücke.

Es verhält sich:

in I: Held : Heldin = 8 : 20 = 1 : $2^1/_2$
„ II: = 26 : 12 = $2^1/_6$: 1

Es herrscht der völlige Gegensatz: in I ist die Heldin, in II der Held numerisch reicher.

Es verhalten sich ferner:

in I: Helden : Vertraute = 28 : 34 = 1 : $1^1/_4$
„ II: = 38 : 22 = $1^3/_4$: 1

Wiederum scharfer Gegensatz: die Helden gewinnen, die Vertraute verliert in II.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich, dass in I die psychologische Handlung zwar complicierter, aber auch äußerlicher ist: die Frauen und darunter besonders die Vertraute überwiegen den Mann; ferner dass in II die psychologische Handlung einfacher, aber innerlicher wird: Der Einfluss der Frauen verschiebt sich zu Gunsten des Einflusses vom Manne, die Vertraute verliert an Boden. — Es zeigt sich also im Verlauf der Gesammthandlung ein naturgemäßer Fortschritt in der Vertiefung der psychologischen Handlung.

b) Länge der Redestücke.

Sie steht völlig in geistigem Einklang mit den numerischen Verhältnissen.

Es verhält sich:

		kurz	: mittel + lang	=
in I:	beim Helden:	7	: 1	$= 7 : 1$
	bei der Heldin:	15	: 5	$= 3 : 1$
	bei der Vertrauten:	19	: 15	$= 1\frac{1}{4} : 1$
in II:	beim Helden:	14	: 12	$= 1\frac{1}{6} : 1$
	bei der Heldin:	7	: 5	$= 1\frac{2}{5} : 1$
	bei der Vertrauten:	6	: 16	$= 1 : 2\frac{2}{3}$

Der Held gewinnt quantitativ von I zu II, indem seine Redestücke viel länger werden ($I = 7 : 1$, $II = 1\frac{1}{6} : 1$).

Die Heldin verliert qualitativ von I zu II, indem ihre selteneren Redestücke länger und sie selbst damit schwerfälliger wird ($I = 3 : 1$, $II = 1\frac{2}{5} : 1$).

Die Vertraute zeigt dasselbe Bild der Decadence in verschärftem Maße ($I = 1\frac{1}{4} : 1$, $II = 1 : 2\frac{2}{3}$).

3. Der HH-Duolog in *A* und *B*.

a) Zahl der Redestücke.

Es verhält sich:

in *A*: Held : Heldin $= 19 : 8 = 2\frac{1}{8} : 1$

„ *B*: $= 7 : 4 = 1\frac{3}{4} : 1$

Die Heldin wird in der Lösung wieder etwas stärker.

Es verhalten sich:

in A: Helden : Vertraute = 27 : 12 = 2¼ : 1
„ B: = 11 : 10 = 1 : 1

Die Vertraute wird in der Lösung wieder stärker.

Die äußerliche Zusammenfassung und innerliche Vertiefung am Schlusse führen naturgemäß zu diesen Erscheinungen.

b) Länge der Redestücke.

Es verhält sich:		kurz :	mittel + lang =	
in A:	beim Helden:	11 :	8	= 1½ : 1
	bei der Heldin:	5 :	3	= 1⅔ : 1
	bei der Vertrauten:	3 :	9	= 1 : 3
in B:	beim Helden:	3 :	4	= 1 : 1⅓
	bei der Heldin:	2 :	2	= 1 : 1
	bei der Vertrauten:	3 :	7	= 1 : 2⅓

Es werden demnach die Helden von A zu B stärker und es wird die Vertraute schwächer d. h. die geistige Concentrierung des Problems auf das Heldenpaar nimmt in wirkungsvoller Art zu.

Zeigt sich in der äußerlichen Zahl der Redestücke der Einfluss der Außenhandlung, so in der Länge der Redestücke der Einfluss der Innenhandlung.

Der technische Bau des Duologs hat sich also als ungemein symptomatisch für die geistige Bedeutung der Figuren erwiesen.

Die geistige Ökonomie des Duologs.

Es fragt sich hier um den geistigen Antheil, den jede der beiden sprechenden Figuren am Duolog hat, ausgedrückt in den summarischen Zeilenziffern der Redestücke jeder der beiden Figuren.

Bei gleicher Belastung ergäbe sich zwischen diesen summarischen Ziffern das Verhältnis von 1 : 1. Thatsächlich schwankt es zwischen 1 : +1 und 1 : 20¼. In natürlicher Scheidung ergeben sich zwei Kategorien:

1. Der eine Sprecher überragt mit seinem Zeilenpart den des andern bis zur Hälfte (1 : 1 — 1½);

2. vom doppelten bis zum 20-fachen (1 : 2—20).

Die erste Kategorie tendiert nach harmonischer Ausgleichung der geistigen Arbeit, die letzte gefällt sich in Disharmonie.

Es verhält sich nun für die Gesammtdichtung:

$$\text{harm. D.} : \text{disharm. D.} = 16 : 17 \rightarrow 1 : +1$$

Es zeigt sich also keine ausgesprochene Tendenz.

Scheidet man nach I oder II, so verhält sich:

in I:	harm. D. : disharm. D. =	$4 : 3 = 1\frac{1}{3} : 1$
„ II:	=	$12 : 14 = 1 : 1\frac{1}{6}$

Es tendiert also I nach Harmonie, II nach Disharmonie.

Dieser Unterschied beruht im wesentlichen auf den Trägern des Duologs. In I sind es mehr Hauptfiguren als in II.

Scheidet man also nach HH-, HN- und NN-Duologen, so verhält sich:

1. beim HH-Duolog:	harm. : disharm. =	$7 : 5 = 1\frac{2}{5} : 1$
2. „ HN- „ :	=	$7 : 7 = 1 : 1$
3. „ NN- „ :	=	$2 : 5 = 1 : 2\frac{1}{2}$

Beim HH-Duologe herrscht beiderseits geistige Intensität, die in der Wirkung, d. h. in der Antheilnahme am Duolog zu harmonischer Ausgleichung führt;

beim NN-Duolog herrscht bloß factische Intensität, die zur Disharmonie führt;

beim HN-Duolog kommen beide Momente in Betracht, so dass verschwommene Verhältnisse zur naturgemäßen Folge werden.

Schluss.

Die vorliegende Untersuchung hat sich die Aufgabe gestellt, an „Iwein" den künstlerischen Organismus des Epos klarzulegen. Dies sollte in sachlicher Art geschehen. So musste von der Wirkung auf die Ursache geschlossen werden, also von den Formen auf die Absichten, welche der Dichter — mehr oder minder bewusst — mit ihnen verfolgt und in den Eindrücken des Lesers erreicht. Dadurch ist die Untersuchung concret geworden, denn ihr unmittel-

bares Material bildeten die fassbaren und messbaren Formen. Es zeigte sich aber auch, dass diese Formen nicht zufälliger Willkür ihre Bildung verdanken, sondern sich gesetzmäßig entwickeln, weil sie künstlerischen Tendenzen gehorchen und dies umso treuer, je mehr sie sich im Detail specialisieren.

Die Untersuchung gieng vom Allgemeinsten, aber auch Wichtigsten aus, von der geistigen Gliederung der Dichtung, ihrer Composition. Nach der Darstellung des geistigen Problems der Dichtung zerfiel diese in drei Abschnitte: in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung. Hinsichtlich der geistigen Materie, an der das Problem zur Darstellung kam, zerfiel die Dichtung in zwei Haupttheile: in das psychologische I (= Verwicklung) und in das fabulistische II (= Entwicklung [rein-fabulistisch II *A*] + Lösung [fabulistisch-psychologisch II *B*]). Für die künstlerische Ausgestaltung ergaben sich hiedurch zwei führende Tendenzen: Die Eigenarten der drei verschiedenen Phasen der Fabel in der Verwicklung, Entwicklung und Lösung machten sich einerseits geltend, andererseits aber auch die Bedürfnisse des psychologischen und fabulistischen Haupttheiles. Wie die Formen der Composition rein geistig sind, so sind sie auch völlig individuell: sie gehören der Einzeldichtung Iwein an, nicht aber dem Epos Iwein. Von diesen inneren Formen der Composition führte die Untersuchung zu den äußeren der Construction, zur materiellen Darstellung der Fabel in den einzelnen Bildern. Da die Fabel des Epos wie des Dramas nur in Bildern dargestellt werden kann, so war die Untersuchung auch hier noch nicht auf specifisch epischem Boden angelangt, konnte aber durch die Beziehungen der Construction zur Composition letztere in ihren Theilen noch schärfer charakterisieren. Als Kriterien ergeben sich Zahl und Länge der Bilder. Von da ab wurde die Untersuchung specifisch episch. Sie bemühte sich, die Bilder auf ihr eigentliches Wesen hin zu bestimmen, also auf ihre künstlerischen Functionen hin. Danach ergaben sich zwei Kategorien von Bildern: die epischen und dramatischen. Als Kriterien boten sich wieder Zahl und Länge der Bilder. Die charakteristischen Unterschiede der beiden Bildarten spiegelten sich hierin, sowohl in Bezug auf die

Gesammtdichtung, wie auf deren compositionelle Theile, welche hiedurch eine weitere Charakterisierung erfuhren. Damit war der künstlerische Aufbau des Epos erledigt. Es fragte sich nun nach der Ausführung im besonderen, nach den künstlerischen Elementen, mit denen jener Bau aufgeführt worden war. Es ergaben sich zwei Elemente: das epische und das dramatische. Sie wurden auf ihre Functionen — organische und ornamentale — hin geprüft, weiters in Beziehung gesetzt zur Gesammtdichtung, zu deren compositionellen Theilen (I, II *A*, *B*), wodurch die Eigenart derselben in helleres Licht rückte, und endlich zu den beiden Bildarten, wodurch die Gegensätzlichkeit derselben verschärft heraustrat. Weil die Bilder durch ihre Zugehörigkeit zu den einzelnen compositionellen Theilen der Dichtung verändert werden, so ergaben sich auch hinsichtlich ihrer elementaren Zusammensetzung neue Nuancen bezüglich ihrer Lage in den verschiedenen Compositionstheilen. Damit waren die allgemeinen künstlerischen Ausdrucksmittel im Epos und des Epos erschöpft.

Im weiteren wurde die Aufmerksamkeit dem wichtigeren dramatischen Elemente ausschließlich zugewendet. Hierin kommt ja die Dichtung in ihrem wertvolleren und feineren Wesen nach der psychologisch-problematischen Seite hin zu vorwiegendem Ausdruck. So wurde denn das dramatische Element in seine verschiedenartigen und verschiedenwertigen dramatischen Formen (Monolog, Ansprache, Duolog, Polylog) geschieden. Nach der functionellen Bestimmung der einzelnen Formen wurden deren Beziehungen zur Gesammtdichtung, zu den Compositionstheilen derselben, zu den Bildarten an sich und bezüglich ihrer Lage aufgedeckt. Wieder ergaben sich feinere charakteristische Momente für die Eigenart dieser Gebilde. Endlich wurde eine Erklärung der dramatischen Formen aus der Figuren-Technik versucht. Nachdem die Arten der Figuren und ihr Functionswert bestimmt waren, wurden die Figuren in Beziehung zu den früher gefundenen Kunstformen gesetzt, die hiedurch ihre letzte und feinste, weil rein psychologische Charakteristik erfuhren.

So hat denn die vorliegende Untersuchung auf ihrem Weg vom Allgemeinsten bis zum Besondersten die künst-

lerischen Ausdrucksmittel der Dichtung und des Epos „Iwein" aufgezeigt. Die Composition musste zwar in subjectiver Anempfindung gefunden werden; dass die Deutung richtig war, bestätigte aber der sachlich-objective Nachweis, dass sämmtliche materielle Kunstformen auf die künstlerischen Bedürfnisse der einzelnen Compositionstheile functionell reagieren, dass in ihnen die compositionellen Tendenzen zu lebendigem Ausdruck kommen. Da es sich im Verlauf der Untersuchung darum gehandelt hat, die einzelnen Kunstformen erst zu finden, so ist dies letztere Ergebnis naturgemäß in seinen einzelnen Äußerungen über die ganze Untersuchung hin zerstreut. Es soll nun zusammengefasst werden.

I. Die materielle Composition.

Hienach gliedert sich die Dichtung in das psychologische I und in das fabulistische II. Die gegensätzlichen Tendenzen der Materie kommen hier zum Ausdruck.

1. Das psychologische I.

Schon im Hinblick auf die ideelle Composition — es umfasst die Verwicklung — zeigt es seine Besonderheit. Es ist sehr einheitlich gehalten, besteht nur aus der Exposition mit dem erregenden Moment und der einphasigen Handlung ohne Episode. Die weichere psychologische Materie ließ sich eben leichter einheitlich formen. Dies erweist auch die Construction: I hat weniger, aber längere Bilder.

Bezüglich der Darstellung in den beiden Bildarten hat I eine Vorliebe für epische Bilder, in deren summarischem Bericht es seinen fabulistischen Stoff erledigt, um sich die dramatischen Bilder für die Darstellung der ihm wichtigeren psychologischen Probleme möglichst freizuhalten. Darum sind hier die epischen Bilder, weil wichtig, auch relativ lang.

Hinsichtlich der elementaren Darstellung drängt I nach dem dramatischen Element, das es zur feinen Darlegung seiner psychologischen Probleme gar sehr braucht. Demzufolge ist das dramatische Bild von I sehr dramatisch, so zwar, dass das dramatische Element das epische hier in

allen Bildern überwiegt; die epischen Bilder sind auch weniger episch und nur zur Hälfte rein-episch.

Beachtet man die dramatischen Formen, so zeigt I große Vorliebe für den psychologisch-intimen Monolog, große Abneigung gegen die factenbringende Ansprache, es strebt nach dem wuchtigen Polylog und bildet seinen Duolog kräftiger aus. Es ist also intensiv dramatisch. All dies spiegelt sich im einzelnen in Zahl und Länge der verschiedenartigen dramatischen Formen. Selbst im Bau des Duologs, der dramatischen Hauptform, erweist sich diese Intensität durch die Kürze und Menge der Redestücke, wodurch sich ein rascher, temperamentvoller Redewechsel innerhalb des Duologs vollzieht.

Auf dem Gebiete der Figurentechnik charakterisiert sich I durch starke Concentration. Es hat wenig Figuren, besonders wenig Nebenfiguren, aber auch nicht einmal alle Hauptfiguren. Es bevorzugt die Hauptfiguren gegenüber den Nebenfiguren an Zahl, Masse und Länge ihrer Einzelauftritte. Beide Figurenarten sind im einzelnen dramatisch sehr intensiv herausgearbeitet. Diese allgemeinen Charakteristica verschärfen sich, wenn man die Hauptgruppen der Figuren in ihre Untergruppen zerlegt. Bis auf den technischen Bau des Duologs erstrecken sich die Einflüsse von I innerhalb der Figuren-Gruppen und auch die geistige Ökonomie des Duologs steht unter compositionellem Zeichen.

2. Das fabulistische II.

Es zeigt durchaus gegensätzliche Erscheinungen. So hat es eine reichgegliederte Composition; constructiv betrachtet mehr und kürzere Bilder; es drängt nach dramatischen Bildern, bevorzugt aber das epische Element, so dass seine dramatischen Bilder stärkeren epischen Einschlag haben, der oft das dramatische Element überwiegt, während seine epischen Bilder nur sehr wenig vom dramatischen Element besitzen und in erdrückender Majorität rein-episch bleiben. Es geht dramatisch in die Breite, indem es die minder starken dramatischen Formen bevorzugt. Sein Duolog ist im Redewechsel langsamer und schwerfälliger. In der Figuren-Technik verflacht es mit seinen vielen Neben-

figuren, denen gegenüber die Hauptfiguren relativ an Bedeutung verlieren. Auch im äußeren und inneren Bau der Duologe zeigt sich dieselbe Tendenz.

II. Die ideelle Composition.

Hienach zerfällt die Dichtung in die Verwicklung, Entwicklung und Lösung. Die künstlerischen Tendenzen erfolgen hier — ideell gefasst aus der Problemsführung, concret betrachtet aus den verschiedenartigen Phasen der Fabel. Die Handlung hebt in psychologischer Concentration an (Verwicklung = I); im weiteren Verlaufe compliciert sie sich äußerlich, büßt also an ihrem psychologischen Elemente ein und treibt das fabulistische hervor (Entwicklung = II *A*); am Schluss kehrt sie zu natürlicher Concentration wieder zurück (Lösung = II *B*). Daher entstammen dann die Unterschiede zwischen II *A* und II *B*, indem letzteres die rein-fabulistischen Charakteristica von II *A* abschwächt mit leichter Hinneigung zum psychologischen I. Weil in II *B* das psychologische Element wieder vordrängt, ohne dadurch das fabulistische stark zurückdrängen zu können — die reiche äußere Handlung von *A* muss ja in *B* zu Ende geführt werden —, so ergeben sich so feine Nuancen, dass von einer factischen Recapitulation wegen ihrer Breite abgesehen werden muss.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass der reiche Formenschatz des Epos, der freilich im Gegensatz zum Drama nicht sichtbar zu Tage tritt, bei feinerer Untersuchung sich an einem vollendeten Kunstwerk seiner Art, wie an „Iwein“, nicht nur aufs eingehendste nachweisen, sondern auch functionell erklären lässt und dies aus den durchgehenden Tendenzen, welche einerseits dem Problem, andererseits der von diesem abhängigen Materie anhaften. Dadurch erweist sich die künstlerische Ausgestaltung des Epos als organisch, erweisen sich die Formen im einzelnen als symptomatisch für den ideellen Gehalt, den sie umschließen.

Anhang.

Die epischen und dramatischen Bilder in „Iwein“.

(Es liegt die Ausgabe von Benecke und Lachmann, Berlin 1827, zu Grunde. Die arabischen Nummern beziehen sich auf epische, die römischen auf dramatische Bilder. In eckiger Klammer stehen die unorganischen Einschiebsel: Zwiesprachen des Dichters mit Frau Minne.)

Prolog.

	Zeile	Zeilen
	1— 30	= 30

Verwicklung.

a) **Das erregende Moment.**

	Zeile	Zeilen
1.	31— 85	= 55
I.	86— 878	= 793
II.	879— 944	= 66
2.	945— 966	= 22

b) **Der Haupttheil.**

	Zeile	Zeilen
1.	967—1134	= 168
I.	1135—1256	= 122
2.	1257—1413	= 157
II.	1414—1518	= 105
3.	1519—1737	= 219
III.	1738—1787	= 50
IV.	1788—1992	= 205
4.	1993—2008	= 16
V.	2009—2075	= 67
VI.	2076—2176	= 101
5.	2177—2199	= 23
VII.	2200—2215	= 16
VIII.	2216—2244	= 29
IX.	2245—2370	= 126
6.	2371—2445	= 75

Entwicklung.

a) **Das erregende Moment.**

	Zeile	Zeilen
I.	2446—2528	= 83
II.	2529—2652	= 124
1.	2653—2762	= 110
III.	2763—2912	= 150
IV.	2913—2955	= 43
2.	2956—2970	= 15
	[2971—3028	= 58]
3.	3029—3063	= 35

b) **Der Haupttheil.**

1. Abschnitt.

	Zeile	Zeilen
I.	3064—3200	= 137
1.	3201—3256	= 56
2.	3257—3282	= 26
II.	3283—3319	= 37
3.	3320—3358	= 39
III.	3359—3430	= 72
IV.	3431—3644	= 214
V.	3645—3702	= 58
4.	3703—3784	= 82
5.	3785—3827	= 43

2. Abschnitt.

	Zeile	Zeilen
1.	3828—3922	= 95
I.	3923—4010	= 88
II.	4011—4356	= 346

Episode.

	Zeile	Zeilen
I.	4357—4819 =	463
II.	4820—4913 =	94
III.	4914—4988 =	75
IV.	4989—5074 =	86
V.	5075—5144 =	70

3. Abschnitt.

I.	5145—5444 =	300

4. Abschnitt.

I.	5445—5540 =	96
1.	5541—5563 =	23

Lösung.

a) **Das erregende Moment.**

1.	5564—5624 =	61
I.	5625—5662 =	38
2.	5663—5698 =	36
II.	5699—5760 =	62
3.	5761—5776 =	16
III.	5777—5866 =	90
IV.	5867—5890 =	24
V.	5891—5924 =	34
VI.	5925—5963 =	39
VII.	5964—6072 =	109

Episode.

I.	6073—6163 =	91
II.	6164—6182 =	19

	Zeile	Zeilen
1.	6183—6238 =	56
III.	6239—6281 =	43
IV.	6282—6424 =	143
2.	6425—6586 =	162
V.	6587—6653 =	67
VI.	6654—6716 =	63
3.	6717—6798 =	82
VII.	6799—6843 =	45
4.	6844—6866 =	23

b) **Der Haupttheil.**

1. Abschnitt.

1.	6867—6894 =	28
2.	6895—7272 =	318
	[7015—7074 =	60]
I.	7273—7348 =	76
II.	7349—7504 =	156
III.	7505—7726 =	222
IV.	7727—7780 =	54

2. Abschnitt.

1.	7781—7820 =	40
I.	7821—7940 =	120
II.	7941—8016 =	76
III.	8017—8036 =	20
IV.	8037—8159 =	123

Epilog.

8160—8166 = 7

ZUR AUTOREN-FRAGE

IM

NIBELUNGENLIED.

Die höhere Kritik in kunsttechnischer Beleuchtung.

Da sich am Kunst-Epos „Iwein" die Kunstformen als charakterisierende Momente für die einzelnen organischen Partien der Dichtung bewährt haben, so liegt die Frage nahe, ob mit ihrer Hilfe etwa auch die Entstehungsgeschichte eines Volks-Epos wie des Nibelungenliedes in helleres Licht gerückt werden könnte. Hier kommen statt eines Autors mehrere in Betracht, hier liegt also die Arbeit verschiedener Autoren in mehreren Schichten nebeneinander. So wenigstens in den letzten Phasen der Entwicklung, die sich in der mechanischen Art zudichtender Interpolation vollzogen hat. Da wäre es also principiell möglich, die künstlerischen Unterschiede innerhalb der einzelnen, organisch-einheitlichen Partien individuell zu deuten. In praxi könnten dann diese Partien nach ihren künstlerischen Unterschieden zerlegt werden, womit die Arbeitsantheile der verschiedenen und verschiedengearteten Autoren bloßgelegt erschienen.

Ein Versuch, in dieser Art den Dichtern des Nibelungenliedes näher zu treten, soll im folgenden geboten werden.

Wegen der Schwierigkeit, die Lösung des gestellten Problems von einer gutbegründeten Hypothese bis zur sachlichen Sicherheit des Ergebnisses hinanzuführen, ist es angezeigt, gleich zu Anfang die Etappen der Untersuchung zu kennzeichnen. Scheint es von vornherein vielleicht auch nicht möglich, bis ans ferngestellte Endziel zu gelangen, so verbürgt sich doch die sichere Erreichung näherer Ziele, was immerhin die aufgewandte Mühe der Arbeit und ihrer Nachprüfung lohnen dürfte.

Vorerst soll das Arbeitsgebiet abgegrenzt werden. Um zu Iweins heroisch-erotischem Thema eine beiläufige Parallele zu gewinnen, wird sich die folgende Untersuchung nur auf den ersten Theil des Nibelungenliedes er-

strecken, welcher in der zugrunde gelegten Handschrift *A* der Lachmann'schen Ausgabe von Strophe 1—1082 reicht, also 4328 Verse umfasst, mithin an Masse sich mit „Iwein" so ziemlich deckt. Inhaltlich umfasst dies Stück die Geschichte Siegfrids vom Beginn seiner Werbung um Krimhilt bis zu seinem Tod durch die Burgunden. Erotisch-heroisch ist also auch hier das zwiespältige Thema.

Mit dieser quantitativen und qualitativen Parallele erschöpfen sich freilich die Ähnlichkeiten. Denn hat man es auch nach den Ergebnissen der jüngeren Forschung in der Redaction der Handschrift *A* mit dem Werk eines Dichters zu thun, so ist dieser doch nur ein „Umdichter", der mit seiner Arbeit auf einer Vorlage fußt, die er größtentheils bloß mechanisch verändert, hauptsächlich durch Zudichtungen, aus welchen sich diese Vorlage als alter Kern herausschälen lässt, wohl auch durch gelegentliche Ausschaltungen, so dass der alte Kern nach Entfernung der Zusätze nur mehr fragmentarisch vorliegt. Dieser alte Kern bildet nun die „Dichtung", wie ich sie in Gegensatz zur letztlichen „Umdichtung" der Handschrift *A* nenne. Die „Dichtung" soll bekanntlich im großen Ganzen gleichzusetzen sein der Summe der von Lachmann reconstruierten Einzellieder und sie soll an sich bereits das Werk eines Einzeldichters, des „Dichters" κατ ἐξοχήν sein. Die Arbeit dieses Dichters beruht wiederum auf isolierten Einzelliedern, wovon ihm jedoch etliche bereits im Zusammenschluss größerer Gebände vorgelegen haben mögen. So dürften speciell als Vorlage für die Siegfridsgeschichte zwei „Bücher" anzunehmen sein: das erste — ich will es der Kürze halber „Siegfrids Hochzeit" (H) nennen — umfasst die Geschehnisse von Siegfrids Werbung bis zur Gewinnung Krimhilts, das zweite — „Siegfrids Tod" (T) — bringt den Besuch Siegfrieds und Krimhilts zu Worms, also im wesentlichen den Streit der Frauen und die Ermordung des Helden.

Dies die jüngste Hypothese über die Entstehung des Nibelungenliedes, soweit sie für das Gebiet der folgenden Untersuchung in Betracht kommt. Sie bewegt sich sicher und sachlich, was den Umdichter und Dichter anlangt. Denn hier stützt sie sich auf greifbare Kriterien. Sie holt

dieselben aus Sprache und Metrik, aus der materiellen Erzählungsart (den Widersprüchen oder Wiederholungen etc.) wie aus culturellen Indicien, die sich im Stoff spiegeln. Sie sondert danach die neue Zudichtung von der alten Dichtung, sie hat also festen Boden unter den Füßen. Ihre Aufgabe war es, auf Grund der einzelnen Ergebnisse sowohl vom Umdichter, wie vom Dichter scharf umrissene Porträts zu zeichnen nach der sprachlichen, metrischen, fabulierenden und culturellen Seite hin. Das ist auch mit Glück geschehen. An die Zeichnung der Porträts der Autoren der zwei Bücher von H und T konnte sie sich freilich mit ihren Kriterien nicht mehr erfolgreich heranmachen, denn deren Original-Dichtungen liegen eben nur mehr in der Umformung durch den „Dichter“ vor.

Bei diesem Stand der Dinge wird es die Aufgabe der folgenden Untersuchung sein, die beiden Autoren-Porträts des Dichters und Umdichters nach der kunsttechnischen Seite hin zu ergänzen. Gelingt dies, so erhält die obige Hypothese ihren Wahrheitsbeweis. Denn es kann nur gelingen, wenn die künstlerischen Kriterien directe Zeugenschaft für die persönliche Individualität der beiden Autoren ablegen. Principiell ist dies möglich, denn die künstlerischen Kriterien sind ihrer Natur nach bei weitem feinfühliger und verlässlicher als die obigen.

Der Gang der Untersuchung ist hiebei folgender. Erst werden für die Umdichtung, wie für die Dichtung gesonderte künstlerische Charateristiken entworfen. Sie hatten ja ihr literarisches Eigenleben. Dann wird zur Vergleichung beider geschritten. Immer aber muss jedes künstlerische Moment für sich allein betrachtet werden. Nur in solcher Weise lassen sich die individuellen Besonderheiten der beiden Autoren fassen, können die früher generell-objectiven Aussagen der Kriterien individuell-subjectiv werden. Geschieht dies mit genügender Consequenz und Präcision, d. h. auf allen Punkten und in jedem Punkte scharf, und erweisen sich die Besonderheiten jedes Autors einheitlich in ihrer künstlerischen Tendenz, so muss der Autorenbeweis wohl als erbracht angesehen werden.

Sollte dieser aber nicht gelingen, so verblieben immerhin die künstlerischen Charakterbilder der Umdichtung und

Dichtung als positive Ergebnisse bestehen. Die beiden repräsentiren ja literarische Documente der Zeiten, denen sie entstammen. Ob sie nun ihre Entstehung der Arbeit eines Autors oder mehrerer Autoren verdanken, ist in diesem Betracht gleichgiltig. Weil sie literarische Selbstständigkeit besessen haben, so sind sie charakteristisch für die Zeit ihres lebendigen Bestandes, für die ästhetische Auffassung ihrer Dichter wie ihrer Leser. Es wird aber hoffentlich gelingen, darüber hinaus den Nachweis für die künstlerisch-persönliche Existenz des Umdichters und Dichters zu erbringen.

I. Die Composition.

A. Die formale Composition.

Von Composition kann hier, wo nur der erste Theil des Nibelungenliedes, nämlich die Siegfridsgeschichte (S) in die Untersuchung einbezogen wird, bloß mit einer gewissen Einschränkung gesprochen werden. Doch da dieser stattliche Bruchtheil innerhalb der ganzen Dichtung eine stark separierte Stellung einnimmt, also bis zu einem gewissen Grade ein künstlerisches Eigenleben führt, so zeigt auch die innere geistige Gliederung dieses Theiles eine abgerundete Geschlossenheit. Die Frage nach der Composition ist eine zwiespältige, da es sich sowohl um die der Umdichtung (S^2), wie um die der Dichtung (S^1) handelt. Erleichtert wird die Antwort, wenn man erst die stoffliche Gliederung ins Auge fasst.

1. Die stoffliche Gliederung von S^2.

S^2 zerfällt in zwei Theile, wovon der erste als Hauptereignis Siegfrids Hochzeit (H^2), der zweite Siegfrids Tod (T^2) enthält.

Beide Theile zeigen eine Untertheilung in je sechs Abschnitte, u. zw. H^2:

1. Siegfrids Ankunft in Worms	Str.	1—137 =	544 Zeil.	(+ 4 Zeil. Einl.)
2. Der Sachsenkrieg	„	138—263 =	504 „	
3. Friedensfest zu Worms	„	264—323 =	240 „	
4. Kampf um Prünhilt	„	324—495 =	684 „	(+ 4 Zeil. Einl.)
5. Verlobungsfest in Worms	„	496—571 =	304 „	
6. Gunthers Brautnacht	„	572—662 =	364 „	
		H^2 =	2640 Zeil.	(+ 8 Zeil. Einl.)

u. zw. T^2:

1. Siegfrid u. Krimhilt nach Worms geladen	Str. 663— 756 =	376 Zeil.	
2. Streit der Frauen u. Verschwörung geg. Siegfrid	„ 757— 819 =	252 „	
3. Einleitung zur Jagd	„ 820— 858 =	156 „	
4. Siegfrids Ermordung	„ 859— 943 =	332 „	(+ 8 Zeil. Einl.)
5. Krimhilts Klage	„ 944—1012 =	276 „	
6. Der Nibelungenhort	„ 1013—1082 =	280 „	
		T^2 = 1672 Zeil.	(+ 8 Zeil. Einl.)

2. Die stoffliche Gliederung von S^1.

Sie ist ganz dieselbe wie von S^2, nur dass die Haupttheile und deren Abschnitte in ihren Längen verkürzten Maßstab aufweisen.

Es umfasst H^1 1372 Zeilen u. zw. in 1. 224 Zeilen, in 2. 308, in 3. 224, in 4. 168, in 5. 280 und in 6. 168 Zeilen.

Es umfasst T^1 1288 Zeilen u. zw. in 1. 328 Zeilen, in 2. 220, in 3. 152, in 4. 224, in 5. 196 und in 6. 168 Zeilen.

3. Die Composition von S^2 und S^1.

Sie folgt den Grundlinien der stofflichen Gliederung: H enthält des Helden Versündigung, T seine Sühne.

Vergleicht man diese compositionellen Haupttheile, so verhält sich:

a) in der Umdichtung: H : T = 2640 : 1672 = $1^3/_5$: 1
b) „ „ Dichtung: = 1372 : 1288 = +1 : 1

Die Dichtung zeigt also Ebenmäßigkeit der obersten Glieder, die Umdichtung gestaltet den ersten Theil viel breiter (um $^3/_5$), als den zweiten, indem sie hier ihre Vorlage riesig aufquillt: sie setzt sich schwerfällig in Gang.

Es handelt sich nun um die compositionelle Gliederung der Haupttheile im einzelnen.

a) H.

H sondert sich vor allem in zwei organische Abschnitte:

1. in die E i n l e i t u n g, welche die Exposition und das erregende Moment bringt und in H_1 enthalten ist,

2. in die eigentliche Handlung, welche in H_{2-6} enthalten ist.

Vergleicht man diese beiden Theile miteinander, so verhält sich:

$$H^2_1 : H^2_{2-6} = 544 : 2096 = 1 : -4$$
$$H^1_1 : H^1_{2-6} = 224 : 1148 = 1 : +5$$

In der Umdichtung ist also die Einleitung relativ viel länger, als in der Dichtung: wieder ein Zeichen, dass sich erstere schwerfällig in Gang setzt.

Die Handlung von H zerfällt in drei Theile:

1. Siegfrid bereitet seine Werbung um Krimhilt vor (in H_{2-3});
2. Siegfrid wirbt um Krimhilt (in H_{4-5});
3. Siegfrid versündigt sich (in H_6).

So erhebt sich die Handlung über die in zwei Phasen gegliederte Verwicklung zum Höhepunkt. Naturgemäß muss sich bei guter Darstellung das Tempo der immer intensiver gerathenden Handlung beschleunigen, müssen sich ihre Theile immer mehr verkürzen.

Dies zeigt die Dichtung, denn es hat:

ihrer Verwicklung	erste	Phase	532	Zeilen
„ „	zweite	„	448	„
ihr Höhepunkt			168	„

Anders die Umdichtung, denn es hat:

ihrer Verwicklung	erste	Phase	744	Zeilen
„ „	zweite	„	988	„
ihr Höhepunkt			364	„

In der Umdichtung wird also überall verbreitert, in der zweiten Phase aber so stark, dass das Ganze die Steigerung des Tempos seiner Handlung verliert, die sich in der Dichtung so mächtig entfaltet. Wiederum erweist sich die Umdichtung als schwerfällig.

Und dies nicht minder, wenn man Verwicklung gegen Höhepunkt setzt. Es verhalten sich diese beiden Compositionsglieder

in H^1 wie $980 : 168 = -6 : 1$
„ H^2 „ $1732 : 364 = 4^3/_4 : 1$

Die Dichtung bringt also den Abschluss — hier den Höhepunkt — viel wirksamer, viel knapper heraus, als die alles verschleppende Umdichtung.

b) T.

Hier sind die Unterschiede zwischen den beiden Versionen nicht so groß wie in H, aber sie bestehen gleichermaßen aus Verschlechterungen, die die Umdichtung an der Dichtung vollzogen hat.

Auch T zerfällt compositionell in zwei Theile, in die wirkliche Handlung (in T_{1-4}), welche die Ereignisse bis Siegfrids Tod umfasst, und in deren Epilog (in T_{5-6}), welcher im wesentlichen Krimhilds Klage und Trauer enthält. Es verhalten sich diese beiden Theile:

in T^1 wie $924:364 = 2\frac{1}{2}:1$
„ T^2 „ $1116:556 = 2:1$

Die Umdichtung gestaltet also den handlungslosen und damit minder wichtigen Schlusstheil wiederum viel breiter als die Dichtung, sie verschleppt bei ihrer Schwerfälligkeit das Ende.

Der organische Theil von T gliedert sich in die Einleitung (T_1) und in die eigentliche Handlung (T_{2-4}), die wiederum in die Entwicklung (T_{2-3}) und in die Katastrophe (T_4) zerfällt. Auch hier werden sich bei guter Darstellung die einzelnen Abschnitte relativ verkürzen müssen, um die immer intensiver gerathende Handlung in ein immer rascheres Tempo kommen zu lassen. — Die Einleitung darf hier breiter werden im Verhältnis zur eigentlichen Handlung, um einerseits einen Ruhepunkt gegenüber der aufgeregten Darstellung des Höhepunkts gewähren zu können, andererseits, um gegen die absinkende Handlung der Entwicklung den nöthigen Contrast zu schaffen.

Vergleicht man die Einleitung mit der eigentlichen Handlung in Dichtung und Umdichtung, so verhält sich:

$$T^1_1 : T^1_{2-4} = 328:596 = 1:1\frac{3}{4}$$
$$T^2_1 : T^2_{2-4} = 376:740 = 1:2$$

Die Dichtung hat also die längere und damit bessere Einleitung. Vergleicht man die Verwicklung (T_{2-3}) mit der Katastrophe (T_4) in Dichtung und Umdichtung, so verhält sich:

$$T^1_{2-3} : T^1_4 = 372:224 = 1\frac{2}{3}:1$$
$$T^2_{2-3} : T^2_4 = 408:332 = 1\frac{1}{5}:1$$

Die Dichtung hat also die kürzere und damit bessere Katastrophe. Kurz, der vom sich steigernden Tempo der Darstellung geforderte relative Verkürzungsprocess der einzelnen compositionellen Theile vollzieht sich nur in der Dichtung mit ihrer langen Einleitung, längeren Entwicklung und kürzeren Katastrophe, während in der Umdichtung mit ihrer kurzen Einleitung, kürzeren Entwicklung und längeren Katastrophe eine zweck-, d. h. stilwidrige Gestaltung der compositionellen Theile eingetreten ist. Kam im ersten Theil, in H, die Umdichtung vor Schwerfälligkeit nicht rasch genug in medias res hinein, so kommt sie — wieder aus Schwerfälligkeit — im zweiten Theil, in T, mediis e rebus nicht rasch genug heraus.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich für S^1 eine Compositionsart, die man, weil sie die natürlichen Anforderungen befriedigt, als regulär, d. h. gut bezeichnen muss. Hingegen zeigt S^2 vielfach Verschlechterungen. Weil diese durchaus ein und derselben geistigen Ursache, nämlich schwerfälliger Breitspurigkeit entspringen, so gewinnt die Composition von S^2 tendenziösen Charakter und damit persönliche Physiognomie. Und dies um so schärfer, als ja S^2 nur eine Umarbeitung von S^1 ist, sein Verfasser also die Änderungen, welche das künstlerische Gesammtbild verschlechtern, spontan-bewusst angebracht hat. Der Umdichter, von dem man hienach sprechen darf, verbreitert seine Vorlage, aber immer am unrichtigen Ort; er charakterisiert sich in compositioneller Hinsicht negativ durch einen auffallenden Mangel an Formgefühl, positiv durch saloppe Behaglichkeit.

B. Die elementare Composition.

Der Kern der Siegfridsgeschichte ist volkssagenmäßig alt und heroischer Art. Bei der Modernisierung, welche mit ihm durch die Dichtung (S^1) vorgenommen wurde, traten höfische Elemente hinzu, indem das heldische Milieu zum ritterlichen umgestaltet wurde. Das war eben kein bloßer Costümewechsel. Mit dem höfischen Costüme kam auch der höfische Geist über den heroischen Stoff und in weiterer Ausbildung setzten sich neue Handlungselemente an die

alten. Der Umbildungsprocess war kein glücklicher, denn er hat sein natürliches Ziel, die Schöpfung einer Neudichtung, so wenig erreicht, dass man Altes und Neues, Heroisches und Höfisches im wesentlichen im Gedichte zu scheiden vermag, weil dieser Process sich mehr mechanisch als organisch vollzogen hat.

Vom Standpunkt künstlerischer Betrachtung ist diese Scheidung jedoch nothwendig, denn das heroische und höfische Element sind dem Wesen nach so sehr verschieden, dass naturgemäß ihre poetischen Ausdrucksformen stark voneinander abweichen müssen. Das heroische Element ist fabulistischer Art: es begnügt sich mit der Darstellung des Factischen und verschleiert die einfache Psychologie seiner Geschehnisse durch die Fabel; in der Darstellung charakterisiert es sich durch gedrungene Knappheit. Das höfische Element ist psychologischer Art: es drängt auf die Darstellung der geistigen Motive der Handlung; dabei spielt das modern-ritterliche Milieu mit seiner galanten Etikette eine große Rolle, so dass nicht nur aus innerlichem, sondern auch aus äußerlichem Grunde die Darstellung hier zu einer ziemlichen Breite gedeihen muss.

Prüft man S auf das heroische und höfische Element hin, so zeigt H vorwiegend heroisches Gepräge, T vorwiegend höfisches. Von den sechs Abschnitten von H sind nämlich vier (u. zw. der 1., 2., 4. und 6.) heroisch und nur zwei (der 3. und 5.) höfisch, von den sechs Abschnitten von T aber sind zwei (u. zw. der 2. und 4.) heroisch und vier (der 1., 3., 5. und 6.) höfisch.

Es fragt sich nun, wie sich die beiden Elemente in den beiden Versionen S^1 und S^2 ihrer Stärke nach (ausgedrückt durch die summarischen Zeilenziffern) verhalten.

$$S^1: \text{her.} : \text{höf.} = 1311\tfrac{1}{2} : 1348\tfrac{1}{2} = 1 \quad : +1$$
$$S^2: \qquad = 2679\tfrac{1}{2} : 1632\tfrac{1}{2} = 1\tfrac{2}{3} : \quad 1$$

Es ergibt sich also die nur scheinbar überraschende Thatsache, dass die Dichtung höfischer, die Umdichtung heroischer ist, dass also auf die ritterliche Modernisierung des heroischen Stoffes eine volksthümliche Archaisierung des höfisierten Stoffes ins Heroische zurück erfolgt ist. Der Umdichter, der sich schon in seiner Compositionsart persönlich fassen ließ, tritt also in seiner stofflichen Neigung

abermals persönlich hervor. War er schlecht in der Stoffgliederung, so ist er unmodern in der Stoffwahl.

Die Art der Umgestaltung von S^1 zu S^2 liegt offen zutage. Der Umdichter erweitert das vorwiegend heroische H^1 sehr stark:

$$H^1 : H^2 = 1372 : 2640 = 1 : -2$$

das vorwiegend höfische T^1 nur um ein ganz geringes:

$$T^1 : T^2 = 1288 : 1672 = 1 : +1\tfrac{1}{4}$$

Verfolgt man die Erscheinungen ins Detail, so verhält sich:

a) In S^1: in H^1 her. : höf. $= 867\tfrac{1}{2} : 504\tfrac{1}{2} = -1\tfrac{3}{4} : 1$
„ T^1 $= 444 : 844 = 1 : -2$

Es überwiegt also in H^1 das heroische Element das höfische nicht so stark, als in T^1 das höfische das heroische. S^1 hat also eine allgemeine Vorliebe für das höfische, u. zw. in Harmonie mit den conträren Tendenzen von H und T.

b) In S^2: in H^2 her. : höf. $= 2095\tfrac{1}{2} : 544\tfrac{1}{2} = -4 : 1$
T^2 $= 584 : 1088 = 1 : -2$

Es überwiegt also im heroischen H^2 das heroische Element das höfische ganz gewaltig, während im höfischen T^2 das höfische Element das heroische recht stark überwiegt. Man sieht, die Arbeit des Umdichters ist keine harmonische, sie ist einseitig positiv, indem er dort wo er bereits heroische Tendenzen vorfindet, nämlich in H^1, seiner stofflichen Neigung haltlos die Zügel schießen lässt, während er da, wo ihm unsympathische, höfische Tendenzen entgegentreten, nämlich in T^1, dieselben nicht zügelt — sei es direct durch Verkürzung des höfischen Theiles der Vorlage, sei es indirect durch Verstärkung des heroischen Theiles der Vorlage.

Der Umbildungsprocess von S^1 zu S^2, also die persönliche Arbeit des Umdichters erfährt durch die Vergleichung im einzelnen charakteristische Lichter.

Es verhält sich:

im her.: $H^1 : H^2 = 867\tfrac{1}{2} : 2095\tfrac{1}{2} = 1 : 2\tfrac{2}{5}$
$T^1 : T^2 = 444 : 584 = 1 : 1\tfrac{1}{3}$
im höf.: $T^1 : T^2 = 844 : 1088 = 1 : 1\tfrac{1}{4}$
$H^1 : H^2 = 504\tfrac{1}{2} : 544\tfrac{1}{2} = 1 : 1\tfrac{1}{12}$

Der „heroische“ Umdichter steht der heroischen Hauptpartie, nämlich heroisch H^1 natürlich am sympathischsten

gegenüber und darum verbreitert er sie weitaus am meisten (um viel mehr als das Doppelte). Die heroische Nebenpartie T¹ steht — als Enclave im höfischen T¹ — seinem heroisch-schlagenden Herzen bedeutend ferner, darum verbreitert er sie nur um 1/3; er befindet sich hier unter dem negativen Einfluss der Nachbarschaft. Die höfische Hauptpartie, nämlich höfisch T¹, verbreitert er sehr wenig, nur um 1/4. Die höfische Nebenpartie, nämlich höfisch H¹, scheint ihm in ihrer höfischen Art durch ihre Lage inmitten des geliebten heroischen H¹ doppelt unsympathisch, er verbreitert hier gar nur um 1/12; wiederum steht er unter dem Einfluss der Nachbarschaft.

Überschaut man die Erscheinungen, so ergibt sich für die Verfassung von S¹ noch keine persönliche Physiognomie; wohl aber gewinnt eine solche der Verfasser von S², der Umdichter. Er bezeugt unwillkürlich seine grob-stofflichen Neigungen und Abneigungen aufs deutlichste in positiver und negativer Art und immer in unkünstlerischer Art, er enthüllt sich auch als Sclave der Tendenzen seiner Vorlage, ob diese nun innerhalb der jeweiligen Partie liegen oder auch nur aus der Nachbarpartie herüberwirken. Der Umdichter ist zugleich brutal und schwächlich, brutal in seinem „heroischen“ Heißhunger, schwächlich in seiner „höfischen“ Copiererei.

II. Die Darstellung.

Nach der Bestimmung der geistigen Gliederung und der geistigen Elemente von S¹ und S² wendet sich die Untersuchung jetzt der künstlerischen Darstellung im besonderen zu. Die Mittel der Darstellung sind theils formaler, theils elementarer Natur. Sie sind formal in den episch oder dramatisch gestalteten Bildern, aus welchen sich das Epos ideell zusammensetzt; sie sind elementar in dem episch oder dramatisch stilisierten Texte, der Materie des Epos.

A. Die formale Darstellung.

Für die epischen und dramatischen Bilder kommt deren Zahl, Masse und Länge in Betracht, um die Häufigkeit

ihres Auftretens, die Wucht ihrer Gesammtwirkung und die Stärke ihrer Einzel-Erscheinung versinnlichen zu können. Es soll vorerst eine allgemeine Charakteristik von S² und S¹ gegeben werden.

1. S².

Wie überall sind auch hier die dramatischen Bilder zahlreicher, massiger und länger als die epischen, weil sie sowohl zur präcisen Darstellung des fabulistischen, wie zur lebendigen Darstellung des psychologischen Elements sich besser eignen als die epischen. S² hat 40 epische Bilder von $1230\frac{1}{2}$ Zeilen und 74 dramatische Bilder von $3081\frac{1}{2}$ Zeilen. Die Durchschnittslänge beträgt also für das epische Bild: 30 Zeilen, für das dramatische Bild: 41 Zeilen.

Theilt man die Bilder in kurze (bis 20), in mittlere (bis 50) und in lange (bis 130 Zeilen), so verhält sich:

bei den ep. B.:	kurz : (mittel + lang)	= 15 : 25	$= 1 : 1\frac{2}{3}$,
„ „ dr. „		= 18 : 56	$= 1 : 3\frac{1}{9}$,
„ „ ep. „	mittel : lang	= 21 : 4	$= 5\frac{1}{4} : 1$,
„ „ dr. „		= 38 : 18	$= 2\frac{1}{9} : 1$.

Danach erweist auch das Detail die Tendenz nach Kürze beim epischen Bild, die Tendenz nach Länge beim dramatischen Bild.

2. S¹.

S¹ hat 25 epische Bilder von $595\frac{1}{2}$ Zeilen und 55 dramatische Bilder von $2064\frac{1}{2}$ Zeilen. Die Durchschnittslänge beträgt also für das epische Bild: 24 Zeilen, für das dramatische Bild: $37\frac{1}{2}$ Zeilen.

Weiters verhält sich:

bei den ep. B.:	kurz : (mittel + lang)	= 13 : 12	= +1 : 1
„ „ dr. „		= 14 : 41	= 1 : 3
„ „ ep. „	mittel : lang	= 12 : 0	= ∞ : 0
„ „ dr. „		= 27 : 14	= 2 : 1

Danach erweist auch hier das Detail die Tendenz nach Kürze beim epischen Bild, die Tendenz nach Länge beim dramatischen Bild.

3. S¹ und S².

Vergleicht man die ritterlich-modische Version mit der volksthümlich-unmodischen, so ergeben sich im Princip die-

selben Verhältnisse, was bei der Allgemeingiltigkeit dieser primären Darstellungsmaximen nicht auffallen kann. Sieht man aber näher zu, so zeigt sich eine starke Nuance: in S^1 ist das dramatische Bild im Vergleich mit dem epischen quantitativ und qualitativ stärker herausgearbeitet als in S^2. Dieses trägt eine relative Vorliebe für das epische Bild zur Schau.

Es verhält sich nämlich:

1. numerisch:	in S^1: ep.B.:dr.B.	= 25	: 55	= 1:	$2^1/_5$
	„ S^2:	= 40	: 74	= 1:	$1^4/_5$
2. quantitativ:	„ S^1:	= $595^1/_2$	: $2064^1/_2$	= 1:	$3^1/_2$
	„ S^2:	= $1230^1/_2$	: $3081^1/_2$	= 1:	$2^1/_2$
3. in Durchschnittslänge:					
	in S^1:	= 24	: $37^1/_3$	= 1:	+ $1^1/_2$
	„ S^2:	= 30	: 41	= 1:	$1^1/_3$

Danach charakterisiert sich im allgemeinen die formale Darstellung in S^1 als gedrungener, bestimmter, lebendiger; die von S^2 als breiter, verschwommener, weniger lebendig. So muss S^1 künstlerisch für besser, S^2 für schlechter erklärt werden. Es zeigt sich auch hier wiederum die Minderwertigkeit des Umdichters.

Bei dieser summarischen Charakteristik darf die Untersuchung nicht stehen bleiben, sie muss vielmehr im einzelnen zeigen, wie dieselbe zustande kommt. Die beiden Epen theilen sich gleichermaßen in heroische und höfische Partien. Das heroische Element drängt nach Darstellung in epischen Bildern, das höfische nach solcher in dramatischen. Da in quantitativer Beziehung S^1 mehr höfisch, S^2 mehr heroisch ist, kann die obige Zusammenfassung wertlos, weil im Endergebnis selbstverständlich, erscheinen. Freilich nur unter der Voraussetzung, dass in S^1 wie in S^2 die heroischen, beziehungsweise die höfischen Partien in gleicher Art dargestellt werden. Es fragt sich also, ob dies der Fall ist.

Doch auch die obigen Zusammenfassungen (heroisch $S^1 = H^1 + T^1$, höfisch $S^1 = T^1 + H^1$; heroisch $S^2 = H^2 + T^2$, höfisch $S^2 = T^2 + H^2$) sind unstatthaft. Denn es muss untersucht werden, ob in S^2, respective S^1 die Darstellung des heroischen, respective des höfischen Elementes eine in-

dividuelle — also gleichmäßige — ist oder nicht. Beide Fälle sind möglich: Umdichter und — posito — Dichter können künstlerisch starke oder schwache Individualitäten sein; der Dichter kann etwa nur eine leere Personification sein oder es können ihm — wenn er persönlich zu fassen ist — Vorlagen verschiedener und damit wohl auch verschiedenartiger „Vordichter" vorgelegen haben.

Es handelt sich also zunächst darum, die Gleichheit oder Verschiedenheit der Darstellung in den heroischen Partien, respective in den höfischen Partien innerhalb der einzelnen Versionen nachzuweisen oder — kürzer gesprochen: man muss die geistige Einheit der heroischen, respective höfischen Darstellung prüfen.

1. $S.^2$

a) Die heroischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^2: ep. B. : dr. B. $= 20 : 34 = 1 : 1^3/_4$
„ her. T^2: $= 2 : 10 = 1 : 5$

in Bezug auf die Masse:

in her. H^2: ep. B. : dr. B. $= 587^1/_2 : 1508^1/_2 = 1 : 2^3/_5$
„ her. T^2: $= 108 : 476 = 1 : 4^2/_5$

Es bestehen also sehr große Unterschiede in der heroischen Darstellung zwischen heroisch H^2 und heroisch T^2. Ersteres begünstigt die epischen Bilder sehr stark, während letzteres eine Abneigung gegen dieselben deutlich zur Schau trägt. Von einer individuellen, heroischen Darstellung kann beim Umdichter nicht gesprochen werden.

b) Die höfischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^2: ep. B. : dr. B. $= 14 : 20 = 1 : 1^1/_2$
„ höf. H^2: $= 4 : 10 = 1 : 2^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^2: ep. B. : dr. B. $= 386 : 702 = 1 : 1^4/_5$
„ höf. H^2: $= 149 : 395 = 1 : 2^2/_3$

Es bestehen also sehr große Unterschiede in der höfischen Darstellung zwischen höfisch T^2 und höfisch H^2. Ersteres begünstigt die epischen Bilder stark, letzteres nicht.

Von einer individuellen, höfischen Darstellung kann beim Umdichter nicht gesprochen werden.

Über dieses negative Ergebnis hinaus kann man aber zu einem positiven gelangen, wenn man statt nach den stofflichen Partien zu oberst die Scheidung nach den compositionellen Haupttheilen H und T durchführt und wenn man sich hiebei den allgemein giltigen Grundsatz vergegenwärtigt, dass die höfisch-psychologische Partie nach epischen Bildern stärker streben muss (weil infolge der Abneigung gegen das fabulistische Element dieses hier im summarischen Bericht der epischen Bilder abgethan wird, wozu eben mehr und längere epische Bilder nöthig sind), dass hingegen die heroisch-fabulistische Partie nach dramatischen Bildern stärker streben muss (weil sie diese zur präcisen Herausarbeitung ihres bevorzugten fabulistischen Elementes braucht, so dass hier die epischen Bilder seltener und kürzer werden).

Sondert man also nach T^2 und H^2, so zeigt T^2 stilreine Verhältnisse, denn es verhält sich:

1. in seiner heroischen Partie:

   ep. B. : dr. B. $= 1 : 5$ (an Zahl), $= 1 : 4\,^2/_5$ (an Masse);

2. in seiner höfischen Partie:

   $= 1 : 1\,^1/_2$ (an Zahl), $= 1 : 1\,^4/_5$ (an Masse).

Die heroische Partie strebt also nach dem dramatischen Bilde, die höfische nach dem epischen Bilde. Hingegen erweist sich H^2 als stil-unrein, denn es verhält sich:

1. in seiner heroischen Partie:

   ep. B. : dr. B. $= 1 : 1\,^3/_4$ (an Zahl), $= 1 : 2\,^3/_5$ (an Masse);

2. in seiner höfischen Partie:

   $= 1 : 2\,^1/_2$ (an Zahl), $= 1 : 2\,^2/_3$ (an Masse).

Die Unterschiede zwischen den beiden Partien verwischen sich also in H^2 fast, und so weit sie bestehen, zeigen sie, dass hier die heroische Partie mehr in höfischer Art, die höfische Partie mehr in heroischer Art dargestellt ist.

Diese äußerlichen und innerlichen Widersprüche charakterisieren das künstlerische Gebaren des Umdichters aufs schärfste und persönlichste. Wie früher nachgewiesen worden, hat er zu T^1 sehr wenig hinzugedichtet ($T^1 : T^2 =$

$1:+1^1/_4$), zu H^1 sehr viel ($H^1:H^2=1:-2$). Weil nun T^2 stilrein, H^2 stilunrein ist, so zeigt sich, dass er nur in der Abhängigkeit von der Vorlage stilrein arbeitet, in seinem freien Schaffen aber stilunrein wird. Diese seine individuelle, künstlerische Stümperei wirkt um so greller, als er in H^2 schon durch die Wucht der heroischen Masse über die höfische (her. : höf. $=-4:1$), also durch die formale Tendenz des stark dominierenden Stoffes hätte zu formal richtiger, d. i. heroischer Darstellung getrieben werden sollen, und dies umsomehr, als er ja selber durch seine persönliche Neigung dieses mächtige stoffliche Überwiegen des heroischen Elements erzeugt hat (her. H^1 : her. $H^2=1:2^2/_5$).

Die künstlerische Qualität des Umdichters in Bezug auf die formale Darstellung ist also sehr niedrig zu schätzen. Es fehlt ihm an Individualität und an Formgefühl: trifft er es gut, so zeigt er sich in Abhängigkeit vom Vorbild, trifft er es schlecht, so erweist er sich als Neuschöpfer.

2. S^1.

Es fragt sich nun, ob und wie weit die Dichtung in der heroischen, bezw. höfischen Darstellung eine künstlerische Einheit zeigt.

a) Die heroischen Partien.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. $=6:20=1:3^1/_3$
„ „ T^1: $=2:\ 8=1:4$

in Bezug auf die Masse:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. $=100:767=1:7^3/_4$
„ „ T^1: $=\ 60:384=1:6^2/_5$

Es bestehen also nur geringfügige Unterschiede in der heroischen Darstellung zwischen H^1 und T^1. In beiden überwiegt das dramatische Bild das epische sehr stark an Zahl und besonders an Masse: in H^1 weniger an Zahl als an Masse, in T^1 mehr an Zahl als an Masse. Die Durchschnittslänge des wichtigen dramatischen Bildes beträgt in H^1 $38^1/_3$ Zeilen, in T^1 48 Zeilen; man darf daher sagen, dass her. T^1 um eine Nuance heroischer ist als her. H^1.

b) **Die höfischen Partien.**

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 13 : 17 = 1 : 1^1/_3$
„ „ H^1: $= 4 : 10 = 1 : 2^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 294 : 550 = 1 : 1^8/_9$
„ „ H^1: $= 141 : 363 = 1 : 2^3/_5$

Es bestehen also keine erheblichen Unterschiede in der höfischen Darstellung zwischen höfischem T^1 und höfischem H^1. In beiden überwiegt das dramatische Bild das epische sowohl an Zahl wie an Masse, doch so, dass sich immerhin höfisch H^1 als weniger gut höfisch erweist im Vergleich mit höfisch T^1.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so muss man sagen: S^1 ist in seiner formalen Darstellung stilrein, weil die allgemein giltigen Merkmale heroischer Darstellung sich in beiden heroischen Partien, die der höfischen Darstellung in beiden höfischen Partien finden, so dass sich heroisch S^1 von höfisch S^1 stark unterscheidet.

Schon hienach darf man von einem Dichter von S^1 sprechen, weil er sich in der Stilfestigkeit, womit er den Tendenzen des Stoffes zu harmonischem Ausdruck in der Form verhilft, als künstlerische Individualität erwiesen hat. Diese lässt sich überdies im feineren Detail noch persönlicher auszeichnen. Es hat sich vordem gezeigt, dass S^1 das höfische Element urgiert (her. : höf. $= 1 : +1$), was nun — persönlich ausgedrückt — als Vorliebe des Dichters für das höfische Element zu fassen ist. Bei dem ritterlichen Modernisator des alt-heroischen Stoffes ist das eine selbstverständliche Erscheinung. Zu dieser seiner Vorliebe für das höfische stimmt, dass er die große höfische Partie in T^1 — also in dem vorwiegend höfischen Hauptheil von S^1 — höfischer darstellt als die kleine höfische Partie in H^1 — also in dem vorwiegend heroischen Haupttheil von S^1.

Der Umstand, dass höfisch H^1 weniger intensiv höfisch dargestellt ist, enthüllt eine zweite künstlerische Eigenschaft des in der Hauptsache stilfesten Dichters, nämlich seine feinfühlige Empfindung für die stilistischen Tendenzen der

Nachbarschaft: in H^1 ist der Stoff vorwiegend heroisch, also auch die Darstellung vorwiegend heroisch, von der somit die kleine Enclave des höfischen H^1 in ihrer Darstellung etwas abfärbt, doch nur so wenig, dass das höfische Element hier zwar minder gut höfisch, aber immer noch im höfischen Typus dargestellt wird.

Analogisch wäre zu vermuthen, dass in T^1 die heroische Partie minder gut heroisch dargestellt würde. Doch das Gegentheil hat sich erwiesen. Auch dies stimmt zur Feinfühligkeit des Dichters. In T^1, wo er auf diesem überwiegend höfischen Gebiet seiner Neigung zu besonders gut höfischer Darstellung die Zügel schießen lässt, fühlt er den Contrast in der kleinen heroischen Partie und bildet dieselbe aus dieser künstlerischen Empfindung heraus besonders intensiv heroisch.

Hat S^1 in Bezug auf die formale Composition eine reguläre Güte, in Hinblick auf die elementare Composition eine allgemeine Vorliebe für den höfischen Stoff erwiesen, so waren diese Erscheinungen zwar geeignet, die ideelle Signatur der Dichtung zu bestimmen, sie waren aber nicht im Stande, die künstlerische Physiognomie des Dichters auszuzeichnen, diesen als eine persönliche Individualität festzulegen. Letzteres scheint mir nun durch die höchst persönlichen Indicien der formalen Darstellung geschehen zu sein. Die Darstellung ist zwar im großen und ganzen stilrein, bezeugt also für den Dichter eine stilreine Individualität, die auf formalem Gebiete dem Stoffe gibt, was der Stoff verlangt, bezeugt aber zugleich für den Dichter eine stilfeine Individualität, indem er im besonderen, in den kleinen Partien, auf die nachbarlichen Tendenzen der großen Partien feinfühlig reagiert, sei es positiv-analogisierend oder negativ-contrastierend. Dadurch scheint mir auch für S^1 der eine Dichter nachgewiesen.

Es wurde eingangs der Vergleich von S^1 zu S^2 summarisch durchgeführt. Dies soll nun in detaillierter Art geschehen, um das frühere Ergebnis von der Güte der Darstellung in S^1 gegenüber ihrer Minderwertigkeit in S^2 zu specialisieren und durch die Art der Arbeit des Umdichters zu erklären.

1. Vergleich von T^1 und T^2.

Da der Umdichter seine Vorlage durch geringe Zudichtung in T^1 nur wenig verändert hat, weshalb in T^2 die Darstellung stilrein bleibt, so soll dies leichtere Thema zuerst erledigt werden.

a) Höf. T^1 und höf. T^2.

Die dominierende Partie in T ist die höfische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 13 : 17 = 1 : 1^1/_3$

„ „ T^2: $= 14 : 20 = 1 : 1^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 294 : 550 = 1 : 1^8/_9$

„ „ T^2: $= 386 : 702 = 1 : 1^4/_5$

Die Veränderungen sind ganz geringfügig, die künstlerische Physiognomie bleibt fast dieselbe.

b) Her. T^1 und her. T^2.

Die kleine Partie ist in T die heroische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 2 : 8 = 1 : 4$

„ „ T^2: $= 2 : 10 = 1 : 5$

in Bezug auf die Masse:

in höf. T^1: ep. B. : dr. B. $= 60 : 384 = 1 : 6^2/_5$

„ „ T^2: $= 108 : 476 = 1 : 4^2/_5$

Die Veränderungen sind auch hier noch gering, doch schon merkbar: die epischen Bilder werden unter Verletzung der Stilreinheit wuchtiger an Masse.

Auf beiden Gebieten, dem höfischen wie heroischen, zeigt sich des Umdichters Vorliebe für das heroische Element, insofern er die dramatischen Bilder stärker vermehrt als die epischen; zeigt sich seine verbreiternde Tendenz besonders an der Masse der epischen Bilder: er vermehrt die höfisch-epischen Bilder um $—^1/_3$ (von 294 auf 386 Zeilen), die heroisch-epischen Bilder gar um $^4/_5$ (von 60 auf 108 Zeilen).

2. Vergleich von H^1 mit H^2.

a) Her. H^1 und her. H^2.

Die dominierende Partie in H ist die heroische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 6 : 20 = 1 : 3⅓
„ „ H^2: = 20 : 34 = 1 : 1¾

in Bezug auf die Masse:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 100 : 767 = 1 : 7¾
„ „ H^2: = 587½ : 1508½ = 1 : 2⅗

an Durchschnittslänge:

in her. H^1: ep. B. : dr. B. = 16⅔ : 38⅓ = 1 : 2⅓
„ „ H^2: = 29½ : 44⅓ = 1 : 1¾

Der Unterschied springt in die Augen: H^1 urgiert in stilreiner Art das dramatische Bild an Zahl, Masse und Durchschnittslänge im Verhältnis zum epischen Bilde, H^2 urgiert in stilunreiner Art das epische Bild an Zahl, Masse und Durchschnittslänge im Verhältnis zum dramatischen Bilde.

Verfolgt man die umbildende Arbeit des Umdichters, so zeigt sich, dass er durchaus, aber sehr verschieden vermehrt und zwar: an Zahl:

die ep. Bilder von 6 auf 20, also um das 3⅓fache
„ dr. „ „ 20 „ 34, „ „ „ 1¾ „

an Masse:

die ep. Bilder von 100 auf 587½, also um das —6fache
„ dr. „ „ 767 „ 1508½, „ „ „ —2 „

an Durchschnittslänge:

die ep. Bilder von 16⅔ auf 29½, also um das 2fache
„ dr. „ „ 38⅓ „ 44⅓, „ „ „ ⅙ „

Der Umdichter vermehrt in H^2 das heroische Element gegenüber H^1 im ganzen stofflich um das 2⅖fache; doch bei seiner breiten Geschwätzigkeit hat er kein Verständnis für die markige Darstellung im dramatischen Bilde, sondern er gibt sich im kraftlos-bequemen epischen Bilde aus.

b) **Höf. H¹ und höf. H².**

Die kleine Partie ist in H die höfische.

Es verhält sich: in numerischer Hinsicht:

in höf. H¹: ep. B. : dr. B. $= 4:10 = 1:2^1/_2$

„ „ H²: $= 4:10 = 1:2^1/_2$

in Bezug auf die Masse:

in höf. H¹: ep. B. : dr. B. $= 141:363 = 1:2^3/_5$

„ „ H²: $= 149:395 = 1:2^2/_3$

Es ergibt sich keinerlei Unterschied. Diese dem „heroischen“ Umdichter unsympathische höfische Partie, doppelt unsympathisch inmitten des heroischen H, ändert er nicht, wie er ja auch das höfische T¹ fast nicht verändert hat.

So zeigt denn nicht nur das Detail der Umdichtung, sondern auch, und zwar in erhöhtem Maße, die Art des Umdichtens, dass der Umdichter kein Künstler ist, sondern bloß ein ordinärer Handwerker mit derbstofflicher Tendenz ohne stilistisches Formgefühl. Es fehlt ihm sogar die kecke Courage des stilistischen Proleten: vor der ihm fremden, höfischen Partie macht er als Umarbeiter ängstlich halt und verbleibt ihr gegenüber der geistig impotente Abschreiber.

Blickt man zurück auf die Ergebnisse der formalen Darstellung, so hat sie uns die künstlerische Art des Umdichters wie des Dichters in anschaulicher Weise geoffenbart und so den Nachweis für deren Existenz einerseits erhärtet, andrerseits erbracht.

B. Die elementare Darstellung.

Materiell setzt sich die Darstellung im Epos aus zwei Elementen zusammen, aus dem epischen und dem dramatischen. Bei epischer Darstellung spricht der Dichter, bei dramatischer lässt er seine Figuren sprechen. Im epischen Element kommt die Darstellung zu ruhigem Ausdruck, das dramatische Element verlebendigt sie. Darüber hinaus ist das epische Element der organische Träger des fabulistischen Stoffes, das dramatische der organische Träger des psychologischen Stoffes. Beachtet man das Stärkeverhältnis des epischen und dramatischen Elementes, so gewinnt man

Kriterien sowohl für die Verlebendigung, wie für die Vergeistigung der Handlung.

Vergleicht man S^1 und S^2 nach dieser Richtung, so verhält sich:

$$\text{in } S^1\text{: ep. : dr.} = 1622 : 1038 = -1\tfrac{3}{5} : 1$$
$$\text{„ } S^2\text{:} \qquad = 2696 : 1616 = \quad 1\tfrac{2}{3} : 1$$

Der Unterschied ist nur gering, aber er spricht zu Gunsten von S^1.

Entscheidend ist, wie der Dichter und der Umdichter das epische und dramatische Element verwenden. Grundsätzlich gilt, dass die heroisch-fabulistische Partie, weil sie stofflich mehr auf das Factische als auf das Persönliche abzielt, auch mehr das epische als das dramatische Element begünstigen sollte, hingegen dass die höfisch-psychologische Partie, weil sie stofflich mehr das Persönliche als das Factische urgiert, auch mehr das dramatische als das epische Element bevorzugen sollte. Dies die principiellen Verhältnisse. Darüber darf aber für unsere Dichtung nicht vergessen werden, dass die factenreichen heroischen Partien in ihrer Schilderung aufregender Ereignisse äußerlich lebendiger dargestellt werden müssen als die höfischen Partien mit ihren ruhigeren, weil intimeren Seelenprocessen. Kommt also in den höfischen Partien das dramatische Element organisch stark zur Geltung, so in den heroischen Partien ornamental. Endlich ist zu bedenken, dass der höfische Dichter, der den volksthümlichen Stoff modisch macht, in seinen höfischen Partien das neueingeführte Milieu mit bewusster Freude und in selbsterschauter Kenntnis breit ausführt, so dass ihm hier dies Beiwerk, das natürlich episch dargestellt werden muss, über das Hauptwerk, die psychologischen Vorgänge, die natürlich dramatisch dargestellt werden müssen, auch hinauswachsen kann, und ferner, dass dieser modische Dichter in seinen heroischen Partien vorwiegend das alte, heldische Milieu beibehalten muss, dem er, weil es unmodern und ihm nur traditionell überkommen ist, wenig Platz einräumt. So sind denn für die elementare Darstellung nur geringe Unterschiede zwischen den heroischen und höfischen Partien zu erwarten. Dass im weiteren der Umdichter in diesen

zart-technischen Verhältnissen keine Selbständigkeit erweisen werde, darf man nach seinem bisherigen Verhalten wohl voraussetzen.

1. S^1.

Dass der feinfühlige Dichter das heroische Element, u. zw. dort, wo es vorherrscht, also in H^1, epischer ausführt, und dass er das höfische Element, u. zw. dort, wo es vorherrscht, also in T^1, dramatischer ausführt, demnach stilrein arbeitet, dies beweisen die Verhältniszahlen:

her. H^1: ep. : dr. $= 544\frac{1}{2} : 323\frac{1}{2} = 1\frac{2}{3} : 1$
höf. T^1: $= 518\frac{1}{2} : 325\frac{1}{2} = 1\frac{3}{5} : 1$

Der Unterschied ist zwar klein, aber charakteristisch.

Im merkwürdigen Gegensatz zu den großen Partien stehen die kleinen:

höf. H^1: ep. : dr. $= 338 : 166 = 2 : 1$
her. T^1: $= 221 : 223 = 1 : 1$

Das höfische H^1 ist also nicht in höfischer Art relativ stark dramatisch ausgeführt, sondern in heroischer Art stark episch: es hat sich dem epischen Grundzug des vorwiegend heroischen H^1 unterworfen, ja das kleine höfische H^1 ist noch epischer ausgeführt als das große heroische H^1. Eingezwängt in die heroische Partie mit ihrem altmodischen Milieu ist der neumodische Dichter hier überdies auch durch die Freude am neuen Milieu sichtlich zu einer so breiten Schilderung desselben verleitet worden, dass ihm das dramatisch ausgeführte Hauptwerk von dem episch ausgeführten Beiwerk in seiner kleineren, höfischen Partie überwuchert wurde.

Andererseits ist das heroische T^1 nicht in heroischer Art stark episch ausgeführt, sondern in höfischer Art stark dramatisch: es hat sich dem dramatischen Grundzug des vorwiegend höfischen T^1 unterworfen, ja das kleine heroische T^1 ist noch dramatischer ausgeführt als das große höfische T^1. Eingesprengt in die höfische Partie mit ihren stark psychologischen Accenten dramatischen Gepräges ist dem Dichter auch die kleine heroische Enclave sehr stark dramatisch gerathen.

So kommt es, dass sich heroisch H^1 und höfisch H^1 zu einem stilistisch einheitlichen, heroischen (bezw. heroi-

sierten) H^1, und dass sich höfisch T^1 und heroisch T^1 zu einem stilistisch einheitlichen, höfischen (bezw. höfisierten) T^1 zusammenschließen. Dementsprechend trägt H^1 die Merkmale der heroischen, T^1 die der höfischen Darstellung, indem dort das epische Element stärker, hier schwächer entwickelt ist.

Es verhält sich nämlich:

in H^1: ep. : dr. $= 882\frac{1}{2} : 489\frac{1}{2} = 1\frac{4}{5} : 1$
„ T^1: $= 739\frac{1}{2} : 548\frac{1}{2} = +1\frac{1}{3} : 1$

Somit erweist sich der Dichter in der Verwendung des epischen und dramatischen Elementes nicht als eine starke künstlerische Individualität, er ist hierin vielmehr voll weicher Anempfindung an nachbarlich starke Tendenzen. Er geht in der darausfolgenden Angleichung der kleinen Partien an die großen usque ad finem, bis zur Verleugnung ihrer organischen Stil-Tendenz. Freilich nur hier, wo es sich sozusagen bloß um die äußere Hülle, nicht um den inneren Bau des poetischen Kunstgebildes handelt, hier, wo der Poet mehr als routinierter Handwerker, denn als phantasievoll-schöpferischer Künstler arbeitet. Die lebendige Phantasie schafft die markanten dramatischen Bilder zwischen den verschwimmenden epischen nach dem organischen Bedürfnis des Stoffes; in der detaillierteren Ausführung dieser Bilder aber tritt die triebartig-sicher schaffende Phantasie zurück vor der Routine, die — weniger persönlich, also schwächer im Impuls — den Einwirkungen von außen her stärker unterworfen ist. Hiemit hebt sich der Widerspruch zwischen den in Hinblick auf die epischen und dramatischen Bilder stilecht, in Hinblick auf das epische und dramatische Element stilfalsch geformten, kleinen Partien auf, ja gerade in diesem Widerspruch enthüllt sich die künstlerische Individualität unseres Dichters um so feiner.

2. S^2.

Es verhält sich:

in her. H^2: ep. : dr. $= 1331\frac{1}{2} : 764\frac{1}{2} = -1\frac{3}{4} : 1$
„ höf. T^2: $= 674\frac{1}{2} : 413\frac{1}{2} = 1\frac{2}{3} : 1$

Der Unterschied ist zwar sehr gering, doch erweist er immerhin das Streben nach Stilreinheit im etwas epischeren heroischen H^2, im etwas dramatischeren höfischen T^2.

Die kleinen Partien eignen sich — wie in S¹ — den Charakter der Hauptpartien an, in die sie eingesprengt sind.

Es verhält sich:

in höf. H²: ep. : dr. = 375 : 169 = $2^1/_5$: 1
„ her. T²: = 315 : 269 = $1^1/_7$: 1

Es ist also das höfische H² sehr episch nach dem epischen H, das heroische T² sehr dramatisch nach dem dramatischen T gerathen.

Somit stellen sich hier — wie in S¹ — H² und T² als stilistische Gegensätze gegeneinander.

Es verhält sich:

in H²: ep. : dr. = $1703^1/_2$: $936^1/_2$ = $1^5/_6$: 1
„ T²: = $992^1/_2$: $679^1/_2$ = $-1^1/_2$: 1

Der Angleichungsprocess und seine Folge offenbaren sich in der Umdichtung noch in stärkerem Maße als in der Dichtung. Die Ursachen dieser befremdlichen Erscheinung deckt die Art der Umarbeitung auf, die sich im detaillierten Vergleich der Vorlage mit der Nachbildung enthüllt.

3. S¹ und S².

a) Her. H.

Es verhält sich:

in her. H¹: ep. : dr. = $1^2/_3$: 1
„ „ H²: = $-1^3/_4$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach stilreiner.

b) Höf. T.

Es verhält sich:

in höf. T¹: ep. : dr. = $1^3/_5$: 1
„ „ T²: = $1^2/_3$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach weniger stilrein.

c) Höf. H.

Es verhält sich:

in höf. H¹: ep. : dr. = 2 : 1
„ „ H²: = $2^1/_5$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach stilreiner.

d) **Her. T.**

Es verhält sich:

in her. T^1: ep. : dr. = 1 : 1

" " T^2: = $1^1/_7$: 1

Der Umdichter ist also epischer als der Dichter, demnach weniger stilrein.

Es zeigt sich also auf dem Gebiet der elementaren Darstellung einerseits, dass der Umdichter in den Hauptsachen ängstlich seine Vorlage copiert, andererseits, dass er sie durchwegs durch Aufquellen des epischen Elementes verbreitert. Ergeben sich hiedurch stilistische Besserungen gegenüber der Vorlage, so ist dies Zufall, weil ebenso oft aus gleicher Ursache Verschlechterungen eintreten. Die elementare Darstellung charakterisiert mithin den Umdichter als individualitätslosen Copisten, abgesehen von seiner traurigen Vorliebe für breit-episches Geschwätze.

Die Kriterien der elementaren Darstellung sind quantitativ (durch die geringen Zahlen-Unterschiede) zwerghaft. Aber gerade darum sind sie von zwingender Bedeutung, da sie überall in überzeugender Art charakterisieren. So zeichnen sie feinstrichig die Künstler-Porträts der beiden Autoren in diesem Detail aus. Hätte man es nicht mit individueller Einzelarbeit, sondern mit Stück-Arbeit mehrerer Verfasser zu thun, so wären bei so kleinen Unterschieden in der Formgebung die Charakteristica sicher theils verwischt, theils vergröbert, theils verkehrt. Nur aus dem persönlichen Schaffen erklärt sich das consequente Durchbilden der Formen.

C. Die formale und elementare Darstellung in ihrer Verbindung.

Nach der isolierten Betrachtung der formalen, resp. elementaren Darstellung ersteht nun die Aufgabe, die Wechselbeziehungen zwischen beiden klar zu legen, also die Vertheilung des epischen und dramatischen Elements in den epischen und dramatischen Bildern zu untersuchen. Es ist von vornherein selbstverständlich, dass in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element, und zwar dort absolut, hier relativ vorschlägt. Prüft man daraufhin die beiden Versionen unseres Epos, so verhält sich:

in S^1	im ep. B.:	ep. : dr.	$= 496\frac{1}{2} : 99$	$= 5$	$: 1$
	„ dr. „ :		$= 1125\frac{1}{2} : 939$	$= 1\frac{1}{5}$	$: 1$
in S^2	im ep. B.:		$= 1095\frac{1}{2} : 135$	$= +8$	$: 1$
	„ dr. „ :		$= 1600\frac{1}{2} : 1481$	$= 1\frac{1}{12}$	$: 1$

Die typischen Unterschiede der Bildarten sind also sowohl in S^1, wie in S^2 gewahrt. Darüber hinaus bestehen aber Unterschiede zwischen den beiden Versionen und zwar derart, dass die typischen Tendenzen in S^2 schärfer heraustreten, als in S^1, indem dort das epische Bild epischer und das dramatische Bild dramatischer, also scheinbar stilreiner gebaut ist, als hier. Bei der epischen Breitspurigkeit des Umdichters war es ja zu erwarten, dass sein episches Bild viel epischer ist, als das des Dichters, indem er hier des Guten zu viel thut; doch dass auch sein dramatisches Bild dramatischer ist, als das des Dichters, wirkt fürs erste befremdlich. Allerdings handelt es sich darum, wie dieses summarische Ergebnis aus den Einzel-Erscheinungen herauswächst. Um dies zu erkennen, muss wiederum erst die isolierte Untersuchung der beiden Versionen dem Vergleich derselben vorausgeschickt werden.

1. S^1.

Weil jetzt wieder von den Elementen der Darstellung ausgegangen werden muss, so muss auch hier zwischen den primär-stilisierten, großen Partien (also her. H^1 und höf. T^1) und den secundär-stilisierten, kleinen Partien (also höf. H^1 und her. T^1) geschieden werden.

a) Die großen Partien.

Von vornherein sind zwei Tendenzen im Auge zu behalten: die heroische Partie strebt nach dem dramatischen Bild und nach dem epischen Element, die höfische Partie nach dem epischen Bild und nach dem dramatischen Element. Es ist nun wohl sicher, dass die formale Gestaltung des Bildes in der schöpferischen Phantasie des Dichters der frühere und wichtigere Process ist, dass ihm der elementare Aufbau des Bildes folgt. Erst muss ja die wesentliche Hauptsache gegeben sein, bevor an deren detailierte Ausführung geschritten werden kann. Demnach begreift sich, dass beim Arbeiten der heroischen Partie die Bildarbeit dem Dichter

fast alles Interesse in Anspruch nimmt. Es muss eben hier das künstlerisch wichtigere und technisch schwierigere Bild, nämlich das dramatische, auch das häufigere werden. Infolgedessen wird daneben die elementare Darstellung — ohnehin mit der Tendenz auf das leichtere epische Element — bei minderer Aufmerksamkeit auch weniger correct ausgeführt. Anders beim Arbeiten der höfischen Partie. Diese strebt relativ stark nach dem epischen Bild, also dem künstlerisch minder wichtigen und technisch bequemeren: die Bildarbeit ist hier leichter. Infolgedessen wird die künstlerische Aufmerksamkeit zum Theil frei und kommt natürlich der anderen Arbeit des Dichters, der elementaren Ausgestaltung der Bilder zugute. Diese erfordert hier auch größere Aufmerksamkeit, denn sie strebt nach dem schwieriger zu gestaltenden dramatischen Element. Die elementare Ausgestaltung wird demnach hier auch correcter sein als in der heroischen Partie. Ist also in Bezug auf die elementare Ausgestaltung der Bilder die höfische Partie aufmerksam, die heroische minder aufmerksam gearbeitet, so folgt daraus nothwendig, dass die höfischen Bilder schärfer, die heroischen schwächer profiliert sind im Hinblick auf ihre elementare Zusammensetzung, dass also das höfisch-dramatische Bild elementar-dramatischer gerathen wird als das heroisch-dramatische Bild, dass das höfisch-epische Bild elementar-epischer gerathen wird als das heroisch-epische Bild.

Thatsächlich entsprechen dieser Auffassung die realen Erscheinungen. Es verhält sich:

1. in her. H^1	im ep. B.: ep. : dr.	$= 66\frac{1}{2} : 34$	$= 2 : 1$
	„ dr. „ :	$= 478 : 289\frac{1}{2}$	$= 1\frac{2}{3} : 1$
2. in höf. T^1	im ep. B.:	$= 266 : 28$	$= 8\frac{1}{3} : 1$
	„ dr. „ :	$= 252\frac{1}{2} : 297\frac{1}{2}$	$= 1 : -1\frac{1}{5}$

Der Abstand der beiden Bildarten hinsichtlich ihrer elementaren Zusammensetzung ist in heroisch H^1 gering ($2 : 1\frac{2}{3}$), in höfisch T^1 groß ($9\frac{1}{2} : 1$). Die Ursache liegt nahe genug: correct arbeitet der höfische Dichter in der höfischen Partie, zu der er ein persönlich-intimes Verhältnis hat, minder correct in der heroischen Partie, die ihm persönlich fern liegt. Der Unterschied zwischen H und T ist freilich so

groß, dass die Vermuthung ersteht, es hätte noch ein anderes Moment, die Überlieferung, hiebei mitgewirkt.

b) **Die kleinen Partien.**

Hier verhält sich:

1. in höf. H^1 { im ep. B.: ep. : dr. = 113 : 28 = 4 : 1
   „ dr. „ : = 225 : 138 = $1^3/_5$: 1
2. in her. T^1 { im ep. B.: = 51 : 9 = $5^2/_3$: 1
   „ dr. „ : = 170 : 214 = 1 : $1^1/_4$

Es zeigt sich auf den ersten Blick — wie ja auch zu erwarten war —, dass die kleinen Partien den großen, in deren Mitte sie eingesprengt sind, angeglichen wurden, dass also höfisch H^1 heroisiert wurde (daher der kleine Abstand: 4 : $1^3/_5$), heroisch T^1 höfisiert wurde (daher der große Abstand: 6 : 1).

Die Angleichung ist aber nicht völlig vollzogen. Das zeigen die charakteristisch bald schwächeren, bald stärkeren Abstände in den kleinen Partien, wenn man sie mit denen der großen Partien vergleicht (höfisch: $9^1/_2$: 1, höfisiert: 6 : 1, also gegen die Tendenz verengert; heroisch: 2 : $1^2/_3$, heroisiert: 4 : $1^3/_5$, also gegen die Tendenz erweitert).

Die Angleichung wurde im wesentlichen eben nur einseitig, freilich im wichtigeren dramatischen Bilde vollzogen. Dieses ist in beiden Fällen fast gleich seinem Vorbild gestaltet:

1. Verhält sich im her. H^1: ep. : dr. = $1^2/_3$: 1
   so im heroisierten höf. H^1: = $1^3/_5$: 1
2. verhält sich im höf. T^1: = 1 : —$1^1/_5$
   so im höfisierten her. T^1: = 1 : $1^1/_4$

Anders steht es mit dem epischen Bilde:

1. Verhält sich im her. H^1: ep. : dr. = 2 : 1
   so im heroisierten höf. H^1: = 4 : 1
2. verhält sich im höf. T^1: = $8^1/_3$: 1
   so im höfisierten her. T^1: = $5^2/_3$: 1

Sondern sich das heroisch-epische und das höfisch-epische Bild sehr stark voneinander (2 : $8^1/_3$), so verschwimmen das heroisiert-epische und das höfisiert-epische Bild fast ineinander (4 : $5^2/_3$). Die minderwichtigen epischen Bilder der angeglichenen Partien haben eben den Angleichungsprocess sozusagen nur zur Hälfte mitgemacht,

tragen daher noch Spuren ihrer organischen, d. h. heroischen oder höfischen Abstammung an sich. Demzufolge ist das heroisierte höfische Bild nicht mehr so episch, wie das höfische Bild ($8^1/_3 : 1$), noch nicht so dramatisch, wie das heroische Bild ($2 : 1$), sondern schwebt in der Mitte ($4 : 1$); ebenso ist das höfisierte heroische Bild nicht mehr so dramatisch wie das heroische Bild ($2 : 1$), noch nicht so episch wie das höfische Bild ($8^1/_3 : 1$), sondern schwebt in der Mitte ($5^2/_3 : 1$). Dabei hat sich — auch diese Nuance ist bei dem „höfischen“ Dichter erklärlich — der Höfisierungsprocess als stärker erwiesen im Vergleich mit dem Heroisierungsprocess, denn ersterer hat das heroische Bild mit $5^2/_3$ von 2 zu $8^1/_3$ näher gebracht als letzterer sein höfisches Bild mit 4 von $8^1/_3$ zu 2: das heroisierte Bild ist mehr als doppelt schwächer im dramatischen Element als das heroische Bild, das höfisierte Bild nur um $^1/_3$ schwächer im epischen Element als das höfische Bild.

Wie fein alle diese Processe auch sind, sie verlieren nichts an Glaubwürdigkeit, denn sie entwickeln sich aus psychologischen Impulsen einer künstlerisch präcisierten Persönlichkeit, sie verlaufen sozusagen in e i n e r geistigen Linie. Zugleich sind sie glänzende Zeugen für die zarte formale Empfindlichkeit des Dichters unter den sich kreuzenden organischen Tendenzen des Stoffes und den mechanischen Tendenzen der stofflichen Nachbarschaft.

2. S^2.

Der grobkörnige, hartfühlige Umdichter (fast hätt' ich gesagt: hartmaulige, denn er steht wie ein ordinäres Maulthier neben dem edlen Vollblut) benimmt sich wieder sehr schlecht: wo er sein Vorbild nicht verschlechtert, bleibt er Copist, wo er es verschlechtert, ist er freier Schöpfer.

In den großen Partien verhält sich:

1. in her. H^2	im ep. B.: ep. : dr.	$= 528^1/_2 : 59$	$=$	$9 : 1$
	„ dr. „ :	$= 800 : 708$	$=$	$1^1/_8 : 1$
2. in höf. T^2	im ep. „ :	$= 347 : 39$	$=$	$-9 : 1$
	„ dr. „ :	$= 330^1/_2 : 371^1/_2$	$=$	$1 : 1^1/_8$

Die charakteristischen Unterschiede zwischen den Partien und innerhalb der Partien verschwimmen fast, da nur

das fester gefügte dramatische Bild in seiner alten Constitution copistisch erhalten bleibt.

In den kleinen Partien verhält sich:

1. in höf. H^2	im ep. B.: ep.: dr.	= 121 : 28 =	$4^1/_3$: 1
	„ dr. „ :	= 254 : 141 =	$1^6/_7$: 1
2. in her. T^2	im ep. B.:	= 99 : 9 =	11 : 1
	„ dr. „ :	= 216 : 260 =	1 : $1^1/_5$

Die kleinen Partien sind also — wie in S^1 — den großen angeglichen, und zwar — wie in S^1 — im dramatischen Bild, während das epische Bild freiere Bewegung zeigt.

3. S^1 und S^2.

Es verhält sich ep. : dr.

	in her. H^1	in her. H^2
im ep. B.:	—2 : 1	9 : 1
„ dr. „ :	$1^2/_3$: 1	$1^1/_8$: 1

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung ist stark: besonders im epischen Bild, das — stilrein — riesig episiert wird, geringer im dramatischen Bild, das — stilunrein — etwas stärker dramatisiert wird. Heroisch H^1 ist, wie sich schon öfters gezeigt hat, und wie es ja auch zu seiner „heroischen“ Natur passt, die Lieblingspartie des Umdichters in der Vorlage. Darum hier auch die stärksten Veränderungen.

Es verhält sich ep. : dr.

	in heroisiert H^1	in heroisiert H^2
im ep. B.:	4 : 1	$4^1/_3$: 1
„ dr. „ :	$1^3/_5$: 1	$1^6/_7$: 1

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung ist schwach. Die stoffliche Abneigung des Umdichters gegen das höfische Element lässt ihn das bloß stilistisch heroische, aber stofflich höfische H^1 ziemlich rein erhalten: auf dem unsympathischen Gebiet bleibt er bloßer Copist — nur dass er hier das epische wie das dramatische Bild gleichermaßen etwas episiert.

Es verhält sich ep. : dr.

	in höf. T^1	in höf. T^2
im ep. B.:	$8^1/_3$: 1	—9 : 1
„ dr. „ :	1 : —$1^1/_5$	1 : $1^1/_8$

Der Unterschied zwischen Dichtung und Umdichtung ist ganz gering und ergibt sich nur aus schwacher, aber allseitiger Episierung des Umdichters: er steht ja hier dem ihm unsympathischen höfischen Stoff gegenüber.

Es verhält sich ep. : dr.

	im höfisierten T¹	im höfisierten T²
im ep. B.:	$5^2/_3 : 1$	$11 : 1$
„ dr. „ :	$1 : 1^1/_4$	$1 : 1^1/_5$

Hier steht der Umdichter einer stofflich ihm sympathischen Partie, dem heroischen T¹ gegenüber; doch sie wird ja innerhalb des vorwiegend höfischen T vom höfischen Element überwuchert. So erringt sie seine volle Liebe nicht. Nur am epischen Bild ergeht er sich in einer starken Episierung, während er das dramatische Bild nur schwach episiert.

Fasst man die Thätigkeit des Umdichters zusammen, so ist sie vor allem von seiner grobstofflichen Neigung und Abneigung geleitet: höfisch T¹ und höfisch (also heroisiert) H¹ lässt er ungeschoren, auch letzteres, da er ja nur für das stofflich-heroische, nicht aber für das stilistisch-heroische bei seiner derben Natur ein Verständnis hat. Beide Partien werden freilich durchgehends, im epischen wie im dramatischen Bild etwas episiert: wie ein starrköpfiges Muli fällt eben der Umdichter trotz aller stilistischen Hilfen der Vorlage in den gewohnten epischen Trott. Hingegen ändert er stark an den ihm stofflich sympathischen Partien: vor allem am heroischen H¹ und auch am höfisierten heroischen T¹; hier auch, denn der fremde Stil geniert ihn bei seiner stilistischen Unempfindlichkeit nicht. Wohl aber geniert ihn die stofflich-höfische Umgebung von heroisch T¹, so dass er hier nur in gewohnter Weise episiert: stark am verführerischen epischen Bilde, schwach am spröden dramatischen Bilde. An heroisch H¹ pfuscht er aber con amore. Seine plötzliche Schneidigkeit hält es dabei freilich mit den besseren Theil der Tapferkeit, mit der Vorsicht: unser Stilist schlägt sich zum jeweilig stärkeren Element, im epischen Bild episiert er, im dramatischen Bild dramatisiert er tüchtig darauf los.

Die combinierte Untersuchung der formalen und elementaren Darstellung hat also die Ergebnisse der früher

isoliert geführten Analyse nicht nur bestätigt, sondern auch verschärft, sie hat den Gegensatz der beiden künstlerischen Individualitäten des begabten Dichters und des talentlosen Umdichters in noch helleres Licht gerückt und das Specifisch-Persönliche der beiden Autoren noch deutlicher herausgestellt.

IV. Die dramatischen Formen.

Bisher wurde das dramatische Element in seiner Totalität betrachtet. Sondert man dasselbe nach seinen verschiedenen und auch verschiedenwertigen Formen, so gelangt man über das frühere und gröbere quantitative Kriterium nun zu feineren qualitativen.

Die dramatische Technik des Epos verfügt außer den eigentlich-dramatischen Formen über den Monolog. Lyrisch seinem Wesen nach dient er zum Ausdruck psychologischer Intimität, indem er den Figuren directe Vermittlung ihrer Gedanken und Gefühle ermöglicht. Von den dramatischen Formen im engeren Sinne ist die halb-dramatische Ansprache dem Dialog gegenüberzustellen. Innerhalb des Dialogs erscheint der Duolog (mit zwei Figuren) als die intensivere, der Polylog (mit drei oder mehr Figuren) als die extensivere Form.

An den einzelnen Formen sind wieder die drei Momente der Gesammtmasse, der Gesammtzahl und der Einzellänge zu beachten.

A. Die dramatischen Formen in ihrer Massenwirkung.

Hierin spiegelt sich am deutlichsten die Bedeutung der einzelnen Formen innerhalb des dramatischen Elements der Dichtung, hieran lässt sich also die dramatische Kraft des Autors am besten erkennen. Zunächst fragt es sich um die allgemeine dramatische Physiognomie unseres Dichters und Umdichters. Es verhält sich[1]):

1. dr. : lyr. $\begin{cases} \text{in } S^1 = 1011 : 27 = 37\frac{1}{2} : 1 \\ \text{„ } S^2 = 1470 : 36 = 41 : 1 \end{cases}$

[1]) Außer Rechnung kommen 110 (56+54) Zeilen vom Duolog von $H^2_{1,2}$ als eingesprengte, undramatische Berichte (Hagen über Siegfrid und des Boten Schlachtbericht).

2. Dial. : Anspr. $\begin{cases} \text{in } S^1 = 827 : 184 = 4\,^1/_2 : 1 \\ \text{„ } S^2 = 1236 : 234 = — 5\,^1/_3 : 1 \end{cases}$

3. Duol. : Polyl. $\begin{cases} \text{in } S^1 = 788 : 39 = 20\,^1/_5 : 1 \\ \text{„ } S^2 = 996 : 240 = 4\,^1/_7 : 1 \end{cases}$

Der Monolog ist also in S^1 wie in S^2 sehr gering vertreten und zwar in S^2 noch geringer, als in S^1.

Auch bei der Ansprache ist der Unterschied nicht bedeutend; im ganzen ist sie ziemlich stark vertreten, und zwar etwas stärker in S^1 als in S^2.

Riesig ist der Unterschied beim Polylog, der in S^1 sehr schwach, in S^2 sehr stark vertreten ist, was — in Hinblick auf die umgekehrten Verhältnisse beim Duolog — der Dramatik von S^1 das Merkmal der Intensität, der Dramatik von S^2 das Merkmal der Extensität aufdrückt.

Dies stimmt zur kraftvollen, poetischen Art des Dichters, zur kraftlosen des Umdichters. Auch die relative Monolog-Freundlichkeit von S^1 gegen S^2 ergänzt in zarter Nuance diese Charakter-Verschiedenheit, und nicht minder passt hiezu des Umdichters Abneigung gegen die Ansprache: bei seiner dramatischen Geschwätzigkeit liebt er es, auch eine selbstverständliche und darum überflüssige Antwort, die sich der kraftvoll-knappe Dichter erspart hat, in der Umdichtung hinzuzufügen. Dies die Total-Physiognomie.

Es fragt sich nun, ob Verschiedenheiten hinsichtlich der Dramatik auch im einzelnen vorkommen, also in den formalen oder elementaren Compositionstheilen der beiden Versionen, und ob diese Verschiedenheiten genereller oder individueller Art sind.

1. S^1.

Es hat sich vordem bei der Verwendung des dramatischen Elements in toto gezeigt, dass für die Art der Verwendung nicht — wie man hätte vermuthen mögen — die stofflichen Partien den Ausschlag gegeben haben, sondern die compositionellen Hauptheile H^1 und T^1, weil innerhalb derselben die stofflich-großen Partien sich die stofflich-kleinen Partien stilistisch angeglichen hatten. Der Dichter stilisierte sozusagen in H^1, resp. in T^1 in e i n e m Zuge durch, u. zw. hinsichtlich der beiden Darstellungsmittel, der epischen Erzählung des Factischen und der dramatischen

Schilderung des Psychologischen. Er musste im vorwiegend heroischen H^1 breiter erzählen, knapper schildern und blieb dieser Manier auch auf dem Gebiete der kleinen höfischen Partie von H^1 treu. Umgekehrt in T^1. So in der grob-stilistischen, quantitativen Beziehung. Anders stellen sich die Verhältnisse hier in der fein-stilistischen, qualitativen Beziehung, wo nicht die summarische Masse, sondern die detaillierte Art in Frage steht. Hier bei den einzelnen dramatischen Formen entscheidet bloß die stoffliche Angehörigkeit zur heroischen oder höfischen Partie: im qualitativen Detail kommen die stofflichen Tendenzen zu reinem Ausdruck, präcisiert sich die heroische Dramatik gegenüber der höfischen.

Negativ erweist sich dies darin, dass sich zwischen H^1 und T^1 nur geringfügige Unterschiede hinsichtlich der Verwendung der einzelnen dramatischen Formen ergeben. Gruppiert man aber nach Partien, also nach heroisch S^1 (her. H^1 + her. T^1) und nach höfisch S^1 (höf. T^1 + höf. H^1), so zeigen sich starke und charakteristische Unterschiede.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^1	$= 535\frac{1}{2} : 9 = 59\frac{1}{2} : 1$
	„ höf. S^1	$= 475\frac{1}{2} : 18 = 26 : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1	$= 445\frac{1}{2} : 90 = 5 : 1$
	„ höf. S^1	$= 381\frac{1}{2} : 94 = 4 : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. S^1	$= 418\frac{1}{2} : 27 = 15\frac{1}{2} : 1$
	„ höf. S^1	$= 369\frac{1}{2} : 12 = 30\frac{3}{4} : 1$

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: höf. S^1 relativ ums Doppelte mehr als her. S^1
2. „ Ansprache: „ um ein Viertel „ „ „ „
3. „ Duolog: „ „ die Hälfte „ „ „ „
4. „ Polylog: „ „ „ „ weniger „ „ „

Demnach ist höfisch S^1 dramatisch intensiver, weil es an dem intimen Monolog, an der knappen Ansprache, an dem kräftigen Duolog heroisch S^1 mehr oder weniger überragt, an dem schwächeren Polylog aber von heroisch S^1 überragt wird.

Es fragt sich nun, ob sich diese summarischen Erscheinungen innerhalb heroisch S^1 nach heroisch H^1 und heroisch T^1, innerhalb höfisch S^1 nach höfisch T^1 und höfisch H^1 nuancieren.

a) **Her. H¹ und her. T¹.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $H^1 = 315$	$: 6 = 52$	$: 1$
	„ „ $T^1 = 220$	$: 3 = 73$	$: 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. $H^1 = 256$	$: 59 = 4\frac{1}{3}$	$: 1$
	„ „ $T^1 = 189$	$: 31 = 6$	$: 1$
3. Duol. : Pol.	in her. $H^1 = 239\frac{1}{2}$	$: 17 = 14$	$: 1$
	„ „ $T^1 = 179$	$: 10 = 18$	$: 1$

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: her. H¹ mehr als her. T¹
2. „ Ansprache: „ „ „ „ „ „
3. „ Polylog: „ „ „ „ „ „
4. „ Duolog: „ „ weniger „ „ „

Die Unterschiede sind geringfügig: entscheidend ist das Verhältnis im Duolog und Polylog und hierin erweist sich die große Partie H¹ durch ihren geringeren Duolog als heroischer im Vergleich mit der kleinen Partie T¹.

b) **Höf. T¹ und höf. H¹.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. $T^1 = 318$	$: 9 = 35$	$: 1$
	„ „ $H^1 = 157$	$: 9 = 17$	$: 1$
2. Dial. : Anspr.	in höf. $T^1 = 248$	$: 70 = 3\frac{1}{2}$	$: 1$
	„ „ $H^1 = 133$	$: 24 = 5\frac{1}{2}$	$: 1$
3. Duol. : Pol.	in höf. $T^1 = 236\frac{1}{2}$	$: 12 = 20$	$: 1$
	„ „ $H^1 = 133$	$: 0 = \infty$	$: 0$

Es besitzt demnach:

1. an Monolog: höf. T¹ weniger als höf. H¹
2. „ Ansprache: „ „ mehr „ „ „
3. „ Polylog: „ „ etwas, höf. H¹ nichts
4. „ Duolog: „ „ viel, höf. H¹ sehr viel.

Demnach erweist sich die kleine Partie H¹ als höfischer im Vergleich mit der großen Partie T¹ und zwar durch ihren größeren Besitz an Monolog und Duolog, wie durch den gänzlichen Mangel an Polylog.

So liegen die Verhältnisse in qualitativer Beziehung.

Es fragt sich nun, wie sich diese qualitativen Erscheinungen mit den quantitativen zum Gesammtbild verschmelzen.

a) **Die großen Partien: her. H¹ und höf. T¹.**

Sie sind stilistisch rein gearbeitet, d. h.

1. her. H¹ ist quantitativ und qualitativ heroisch ausgeführt, weil es das dramatische Element in geringerem Ausmaße besitzt (in Hinblick auf das epische Element) und in geringerer Güte (in Hinblick auf die dramatischen Formen);

2. höf. T¹ ist quantitativ und qualitativ höfisch ausgeführt, weil es das dramatische Element in größerem Ausmaße besitzt (in Hinblick auf das epische Element) und in größerer Güte (in Hinblick auf die dramatischen Formen).

b) **Die kleinen Partien: höf. H¹ und her. T¹.**

Hier ergeben sich Widersprüche und zwar:

1. bei höf. H¹, indem es in quantitativer Beziehung heroisiert erscheint, weil es das dramatische Element in geringerem Ausmaße besitzt, und indem es in qualitativer Beziehung höfisch und sogar sehr gut höfisch ausgeführt ist, weil es das dramatische Element in vorzüglicher Güte besitzt.

Der im Wesen höfische Dichter hat sich also nur äußerlich den Tendenzen der heroischen Umgebung gefügt, ist aber innerlich der höfischen Tendenz des Stoffes umso treuer geblieben (er hat ja auch auf dem wichtigen Gebiete der formalen Darstellung die stilistische Forderung des Stoffes erfüllt).

2. bei her. T¹, indem es in quantitativer Beziehung höfisiert erscheint, weil es das dramatische Element in größerem Ausmaße besitzt, und indem es in qualitativer Beziehung heroisch ausgeführt ist, weil es das dramatische Element in geringerer Güte besitzt.

Wiederum hat sich der Dichter nur äußerlich den Tendenzen der höfischen Umgebung gefügt, ist aber innerlich der heroischen Tendenz des Stoffes treu geblieben (wie auch auf dem Gebiete der formalen Darstellung).

Dabei zeigt sich aber eine charakteristische Nuance: das kleine her. T¹ ist qualitativ minder heroisch als das große her. H¹. Der im Wesen höfische Dichter gestaltet also unter erschwerenden Umständen auch qualitativ nicht

so gut heroisch als unter erleichternden Umständen. So verräth er in diesem leichten Fehler wieder auf das feinste seine Eigenart.

2. S^2.

Auch hier bestimmt der Stoff die Qualität des dramatischen Elementes, wie der bedeutende Unterschied zwischen her. S^2 und höf. S^2 zeigt. Es verhält sich nämlich:

1. dr. : lyr.	in her. S^2	= 905 : 18	= 50 : 1
	„ höf. S^2	= 564 : 18	= 31 1/3 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^2	= 787 : 118	= —7 : 1
	„ höf. S^2	= 448 : 116	= —4 : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^2	= 569 1/2 : 218	= 2 3/5 : 1
	„ höf. S^2	= 426 1/2 : 22	= 19 : 1

Demnach ist höf. S^2 dramatisch viel intensiver gearbeitet als her. S^2, was sich an seiner stärkeren Lyrik, seiner starken Ansprache, seinem geringen Polylog und riesigen Duolog in stetem Gegensatze zu her. S^2 deutlichst erweist. Diese summarischen Verhältnisse nuancieren sich, wenn man die stofflichen Partien compositionell trennt.

a) **Her. H^2 und her. T^2.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. H^2	= 639 : 15	= 42 2/3 : 1
	„ „ T^2	= 266 : 3	= 88 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. H^2	= 556 1/2 : 83	= 6 3/4 : 1
	„ „ T^2	= 231 : 35	= 6 2/3 : 1
3. Duol. : Pol.	in her. H^2	= 369 1/2 : 187	= —2 : 1
	„ „ T^2	= 200 : 31	= 6 1/2 : 1

In der Lyrik ist der Unterschied groß, das Material aber zu klein, in der Ansprache ist der Unterschied minimal; entscheidend wirkt jedoch das Verhältnis von Duolog zu Polylog: die große Partie H^2 erweist sich durch ihren weitaus mächtigeren Polylog als heroischer gebaut im Vergleich mit der kleinen Partie T^2.

b) **Höf. T^2 und höf. H^2.**

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. T^2	= 404 1/2 : 9	= 56 : 1
	„ „ H^2	= 160 : 9	= 17 2/3 : 1

2. Dial. : Anspr.	in höf. $T^2 = 315\frac{1}{2} : 89 = 3\frac{2}{3} : 1$	
	„ „ $H^2 = 133 : 27 = 5 : 1$	
3. Duol. : Pol.	in höf. $T^2 = 293\frac{1}{2} : 22 = 13\frac{1}{3} : 1$	
	„ „ $H^2 = 133 : 0 = \infty : 0$	

Demnach erweist sich die kleine Partie H^2 als höfischer im Vergleich mit der großen Partie T^1 durch die stärkere Lyrik, den sehr starken Duolog und den gänzlichen Mangel an Polylog.

So liegen die Verhältnisse in qualitativer Beziehung. Vergleicht man damit die quantitativen, so zeigen:

1. die großen Partien (her. H^2 und höf. T^2) in beiden Richtungen Stilreinheit;

2. die kleinen Partien (höf. H^2 und her. T^2) den Gegensatz zwischen dem Stilcontrast auf quantitativem Gebiet, die Stileinheit auf qualitativem Gebiet.

Es wiederholen sich also in S^2 die Verhältnisse von S^1, d. h. der Umdichter copiert in der Behandlung des dramatischen Elements den Dichter im großen und ganzen.

3. S^1 und S^2.

In der directen Vergleichung der gefundenen Ergebnisse kennzeichnen sich die Manieren der beiden Autoren in schärferer Art. Es möge dies vorerst in summarischer Weise geschehen.

a) Her. S^1 und her. S^2.

Es verhält sich:	in her. S^1	in her. S^2
1. dr. : lyr. =	$59\frac{1}{2} : 1$	$50 : 1$
2. Dial. : Anspr. =	$5 : 1$	$—7 : 1$
3. Duol. : Pol. =	$15\frac{1}{2} : 1$	$2\frac{2}{3} : 1$

Es besitzt demnach:

1. an Monolog:	her. S^2	mehr	als her. S^1
2. „ Ansprache:	„ „	weniger	„ „ „
3. „ Polylog:	„ „	viel mehr	„ „ „
4. „ Duolog:	„ „	viel weniger	„ „ „

Demnach ist das dramatische Element in her. S^2 im wesentlichen, nämlich durch den stärkeren Polylog und den schwächeren Duolog, extensiver geworden im Vergleich

mit S^1. Der Umdichter verbreitert statt zu vertiefen. So erweitert er den Duolog der Vorlage gern zum Polylog, um möglichst viele Figuren zu Worte kommen zu lassen, und die Ansprache zum Duolog durch die Ausführung überflüssiger Antworten. Dass auch der Monolog hier auf heroischem Gebiete an Umfang — in stilunreiner Art — gewinnt, begreift sich aus des Dichters Vorliebe für das Heroische.

b) **Höf. S^1 und höf. S^2.**

Es verhält sich:

		in höf. S^1	in höf. S^2
1. dr. : lyr.	=	26 : 1	$31^1/_3$: 1
2. Dial. : Anspr.	=	4 : 1	—4 : 1
3. Duol. : Pol.	=	$30^3/_4$: 1	19 : 1

Es besitzt demnach:

1. an Monolog:	höf. S^2	weniger	als höf. S^1
2. „ Ansprache:	„ „	gleich viel	„ „ „
3. „ Polylog:	„ „	mehr	„ „ „
4. „ Duolog:	„ „	weniger	„ „ „

Demnach ist das dramatische Element in höf. S^2 im wesentlichen, nämlich durch den stärkeren Polylog und den schwächeren Duolog extensiver geworden im Vergleich mit höf. S^1. Wiederum verbreitert der Umdichter statt zu vertiefen; wiederum zeigt er sich in der Behandlung des Monologs, den er hier auf höfischem Gebiet in stilunreiner Art vermindert, als Heroiker.

Geht man von diesem summarischen Vergleich ins Detail, indem man die stofflichen Partien compositionell nach H und T trennt, so fällt auf:

1. dass am specifisch heroischen H^2 im ganzen keine wesentliche Veränderung eingetreten ist, wohl aber dass her. T^2 dreimal polylog-reicher geworden ist in Vergleich mit her. T^1:

	her. T^1	her. T^2
Duol. : Pol. =	18 : „	$6^1/_2$: 1

2. dass das specifisch höfische T^2 auch, u. zw. um $^1/_3$ polylogreicher geworden ist als höfisch T^1:

	höf. T^1	höf. T^2
Duol. : Pol. =	20 : 1	$13^1/_3$: 1

während in höfisch H^2 keine wesentliche Änderung eingetreten ist.

Diese Umstände bezeugen, dass der Umdichter, trotzdem er in seiner Vorliebe für das heroische Element H¹ in dessen heroischer Partie stark erweitert, hier das dramatische Element analog zu seiner Vorlage behandelt, so dass sich für dasselbe qualitativ kein Unterschied ergibt; weiters dass der Umdichter, weil er bei seiner Abneigung gegen das höfische Element H¹ in dessen höfischer Partie ziemlich unverändert übernimmt, hier auch das dramatische Element copiert; endlich dass er in T² — sowohl in der längeren höfischen, wie in der kürzeren heroischen Partie — das dramatische Element von dessen stilgemäßer, dem höfischen Charakter entsprechenden Intensität zur Extensität schwächt.

Fasst man zusammen, so muss man sagen: dem Umdichter liegt die extensivere heroische Dramatik, folglich erhält er sie; es liegt ihm die intensivere höfische Dramatik nicht, folglich schwächt er sie an seiner Vorlage stilunrein ab. Seine Dramatik ist nicht markig, sondern geschwätzig und sie ist stilrein nur soweit, als die Vorlage durch die verwässerte Umdichtung noch durchschlägt.

So haben denn die dramatischen Formen in ihrer verschiedenartigen Verwendung dem rein-persönlichen der beiden Autorenporträts zu noch schärferem Ausdruck verholfen.

B. Die dramatischen Formen in ihrer Frequenz.

Zum Kriterium der Masse soll nun ergänzend das der Frequenz treten. Durch die summarischen Frequenzziffern der einzelnen dramatischen Formen wird ja deren Bedeutung vergleichsweise in helleres Licht gerückt.

1. S¹.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr. $= 106 : 10 = 10^3/_5 : 1$
2. Dial. : Anspr. $= 58 : 48 = 1^1/_5 : 1$
3. Duol. : Pol. $= 55 : 3 = 18^1/_3 : 1$

Demnach erweist sich S¹ als dramatisch intensiv, denn Monolog, Ansprache und Duolog erscheinen oft neben dem seltenen Polylog.

Diese Gesammtverhältnisse nuancieren sich nach den heroischen und höfischen Partien.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $S^1 = 52 : 3 = 17\frac{1}{3} : 1$
	„ höf. $S^1 = 54 : 7 = 7\frac{2}{3} : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. $S^1 = 26 : 26 = 1 : 1$
	„ höf. $S^1 = 32 : 22 = 1\frac{1}{2} : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. $S^1 = 24 : 2 = 12 : 1$
	„ höf. $S^1 = 31 : 1 = \infty$: „0“

Es ist also höfisch S^1 dramatisch viel intensiver als heroisch S^1, denn der Monolog und Duolog sind dort viel häufiger als hier, Polylog und Ansprache aber seltener.

2. S^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr. $= 145 : 12 = 12 : 1$
2. Dial. : Anspr. $= 83 : 62 = 1\frac{1}{3} : 1$
3. Duol. : Pol. $= 71 : 12 = 6 : 1$

Demnach erweist sich S^2 als dramatisch intensiv, denn Monolog, Ansprache und Duolog sind selten neben häufigem Polylog.

In den heroischen und höfischen Partien nuancieren sich diese Gesammtverhältnisse.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. $S^2 = 81 : 6 = 13\frac{1}{2} : 1$
	„ höf. $S^2 = 64 : 6 = 10\frac{2}{3} : 1$
2. Dial. : Anspr.	in her. $S^2 = 47 : 34 = + 1\frac{1}{3} : 1$
	„ höf. $S^2 = 36 : 28 = - 1\frac{1}{3} : 1$
3. Duol. : Pol.	in her. $S^2 = 37 : 10 = 3\frac{2}{3} : 1$
	„ höf. $S^2 = 34 : 2 = 17 : 1$

Es ist also höfisch S^2 dramatisch viel intensiver als heroisch S^2, denn der Monolog und Duolog sind dort häufiger als hier, der Polylog seltener.

3. S^1 und S^2.

Der Umdichter hat sich auf dem Gebiete der Frequenz der dramatischen Formen im allgemeinen als Copist des Dichters erwiesen. Zur schärferen Charakterisierung des

Umdichters erfolge nun die Vergleichung im einzelnen. Dies möge erst in summarischer Art geschehen, indem S^1 mit S^2 verglichen werde.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in S^1 = 106 : 10 = $10\frac{2}{5}$: 1	
	„ S^2 = 145 : 12 = 12 : 1	
2. Dial. : Anspr.	in S^1 = 58 : 48 = $1\frac{1}{4}$: 1	
	„ S^2 = 83 : 62 = $1\frac{1}{3}$: 1	
3. Duol. : Pol.	in S^1 = 55 : 3 = $18\frac{1}{3}$: 1	
	„ S^2 = 71 : 12 = 6 : 1	

Es besitzt demnach:

1. von Monologen: S^1 mehr als S^2
2. „ Ansprachen: „ etwas weniger „ „
3. „ Polylogen: „ viel weniger „ „
4. „ Duologen: „ viel mehr „ „

Demnach ist das dramatische Element in S^1 intensiver als in S^2, wo durch den Umdichter der Monolog verringert, die Ansprache vermehrt und der Polylog zu Ungunsten des Duologs begünstigt wird.

Dies die allgemeinen Züge. Scheidet man nach den Stoffgruppen, so erhält man charakterisierende Streiflichter für die gegensätzlichen Manieren der beiden Autoren.

a) Her. S^1 und her. S^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^1 = 52 : 3 = $17\frac{1}{3}$: 1
	„ her. S^2 = 81 : 6 = $13\frac{1}{2}$: 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 = 26 : 26 = 1 : 1
	„ her. S^2 = 47 : 34 = $+1\frac{1}{3}$: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 = 24 : 2 = 12 : 1
	„ her. S^2 = 37 : 10 = $3\frac{2}{3}$: 1

Es hat also heroisch S^2 mehr Lyrik: das spräche für intensive Dramatik, erklärt sich aber rein-persönlich aus des Umdichters Vorliebe für das heroische Element, das er demzufolge intimer, also monologischer gestaltet als sein Vorbild. Weiters hat S^2 weniger Ansprachen: auch dies spräche für intensivere Dramatik, erklärt sich aber wieder rein-persönlich aus der überflüssig-ausbauenden dramatischen

Geschwätzigkeit des Umdichters. Zudem sind in beiden Fällen die Unterschiede zwischen S^1 und S^2 nicht groß. Wohl sind sie es aber in sehr starkem Maße beim Duolog und Polylog, wovon der erstere viel seltener, der letztere weit häufiger in S^2 auftritt als in S^1. Es ist daher heroisch S^2 im wesentlichen dramatisch viel extensiver gearbeitet als heroisch S^1. Weil das heroische Element nach Extensität strebt, so wäre der Umdichter ein feinerer Stilist als der Dichter, hätte er hier nicht des Guten zuviel gethan, hätte er nicht heroisch S^1 sozusagen über-heroisiert.

b) Höf. S^1 und höf. S^2.

Es verhält sich:

1. dr. : lyr.	in höf. $S^1 = 54 : 7 =$	$7^2/_3$	: 1
	„ „ $S^2 = 64 : 6 =$	$10^2/_3$	: 1
2. Dial. : Anspr.	in höf. $S^1 = 32 : 22 =$	$1^1/_2$	: 1
	„ „ $S^2 = 36 : 28 =$	$-1^1/_3$	: 1
3. Duol. : Pol.	in höf. $S^1 = 31 : 1 =$	∞	: „0“
	„ „ $S^2 = 34 : 2 =$	17	: 1

Es hat also höfisch S^2 weniger Monologe als höfisch S^1 (trotz der allgemeinen Tendenz des höfischen Elements nach dem Monolog), mehr Ansprachen (trotz der persönlichen Abneigung des Umdichters gegen diese Form) und auch Polylog, den das höfische S^1 fast gänzlich meidet. Es ist also höfisch S^2 dramatisch weniger intensiv gearbeitet als höfisch S^1.

Fasst man die Ergebnisse aus der Frequenz der dramatischen Formen zusammen, so zeigt sich, dass der Dichter in stilreiner Weise arbeitet, dass der Umdichter sich in den großen Zügen zwar in völliger Abhängigkeit von seinem Vorbilde befindet, dass er aber dessen Dramatik durchgehends entkräftet. Nur im Monolog macht er eine stilwidrige Ausnahme: er vermehrt ihn am stilistisch unpassenden Ort, in der heroischen Partie, wodurch er seiner Vorliebe für das Heroische stil-falschen Nachdruck verleiht.

C. Die dramatischen Formen in ihrer Einzellänge.

Nach der Betrachtung der dramatischen Formen in Hinblick auf ihre Gesammtmasse und Gesammtzahl soll

nun in ihrer Einzellänge das letzte Kriterium für ihre verschiedenartige Bedeutung gesucht werden. Der Übersichtlichkeit halber kann natürlich nur mit etlichen Längs-Kategorien operiert werden. In Anlehnung an die concreten Verhältnisse, welche die vierzeilige Strophe mitbedingt, ergeben sich vier Längs-Kategorien:

1. kurz = 1— 4 Zeilen
2. mittel = 5—12 „
3. lang = 13—24 „
4. sehr lang = mehr als 24 Zeilen.

a) S^1.

S^1 hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
1. an Duol.	3	27	20	5	Stück
2. „ Pol.	—	2	1	—	„
3. „ Anspr.	39	9	—	—	„
4. „ Mon.	10	—	—	—	„

Bedeutsamerweise verfügt die Hauptform, der Duolog über alle Längs-Kategorien, schafft sich also in seinem großen Wirkungskreis alle Ausdrucksmittel in dieser Richtung; der seltene Polylog erscheint nur in den mittleren Kategorien; die Ansprache ist naturgemäß meist kurz und erweitert sich bloß — und das nicht oft — bis zur Mittellänge; der Monolog ist immer kurz.

Stimmen diese Erscheinungen zur Function der einzelnen Formen, so fragt es sich nun, ob sich etwa Unterschiede mit Beziehung auf die stofflichen Partien ergeben. Weil der Monolog immer kurz ist, der Polylog zu selten vertreten ist, kommen bloß Duolog und Ansprache in Betracht.

1. Der Duolog.

Es verhält sich: k. + m. : l. + sl.
in her. S^1 = 10 : 14 = 1 : $1^2/_5$
„ höf. S^1 = 20 : 11 = —2 : 1

Der heroische Duolog tritt also seltener, aber wuchtiger auf, der höfische häufiger aber leichter. In der heroisch-fabulistischen Partie führt eben der Duolog das schwere Geröll des sachlichen Referates mit sich, während in der höfisch-

psychologischen Partie nur die knapperen, persönlichen Auseinandersetzungen im Duolog geboten werden.

Die obigen summarischen Ziffern erhalten ihre Bestätigung durch das Detail:

her. S¹ = kurz : mittel = 0 : 10 = 0 : ∞
höf. S¹ = = 3 : 17 = 1 : 5²/₃
her. S¹ = lang : sehr lang = 11 : 3 = 3²/₃ : 1
höf. S¹ = = 9 : 2 = 4¹/₂ : 1

Der heroische Duolog tendiert also nach Länge, der höfische nach Kürze.

2. Die Ansprache.

Sie ist nur kurz oder mittellang und es verhält sich:

in her. S¹: kurz : mittel = 23 : 3 = 7²/₃ : 1
„ höf. S¹: = 16 : 6 = 2²/₃ : 1

Die heroische Ansprache ist also kürzer, die höfische länger. Die erstere dient zur Mittheilung sachlicher Einzelheiten, die knapp gegeben werden kann und soll, die letztere zu psychologischer Auseinandersetzung, die relativ länger ausfallen muss.

b) S².

S² hat von:	kurz	mittel	lang	sehr lang	
1. an Duol.	6	33	25	7	Stück
2. „ Pol.	—	4	6	2	„
3. „ Anspr.	49	13	—	—	„
4. „ Mon.	12	—	—	—	„

Der Duolog ist — wie zu erwarten — auch hier in allen Längskategorien vertreten; der dem Umdichter wichtig gewordene Polylog erscheint ebenso in allen Längen, nur nicht — wie selbstverständlich — als kurz; die Ansprache ist kurz oder mittellang, der Monolog nur kurz.

Auch hier nuancieren sich die allgemeinen Verhältnisse nach den stofflichen Partien.

1. Der Duolog.

Es verhält sich: k. + m. : l. + sl.
in her. S² = 17 : 20 = 1 : 1¹/₆
„ höf. S² = 22 : 12 = 1³/₄ : 1

Auch in S² tendiert der heroische Duolog nach Länge, der höfische nach Kürze.

2. Der Polylog.

Es hat von	mittel	lang	sehr lang	
her. S²:	2	6	2	Stück
höf. S²:	2	—	—	„

Nur der heroische Polylog ist von Bedeutung; daher kommt er auch in allen ihm möglichen Längskategorien vor, während der schwache höfische Polylog nur in der individuell kürzesten Kategorie erscheint.

3. Die Ansprache.

Sie ist kurz oder mittellang und es verhält sich:

in her. S²: kurz : mittel $= 28 : 6 = 4^2/_3 : 1$
„ höf. S²: $= 21 : 7 = 3 \quad : 1$

Die heroische Ansprache ist also kürzer, die höfische länger, wie dies dem generellen Charakter dieser Formen entspricht.

c) S¹ und S².

Für die Längsverhältnisse der verschiedenen dramatischen Formen haben sich generelle Tendenzen bemerkbar gemacht, die mit der einzelnen Form als solcher und — nuanciert — mit ihrer Verwendung in den verschiedenen Stoffpartien zusammenhängen. Darüber hinaus wurden aber auch individuelle Tendenzen wahrgenommen, die aus der persönlichen Eigenart der beiden Autoren erfließen. Um dies festzulegen, muss nun zum directen Vergleich geschritten werden.

1. Der Duolog.

Es hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
S¹:	3	27	20	5	Stück
S²:	6	33	25	7	„

Der Duolog von S¹ ist einheitlicher, der von S² zerklüfteter. Fasst man nämlich die mittleren Kategorien (m. + l.) unter medial, die äußeren Kategorien (k. + sl.) unter extrem zusammen, so verhält sich:

bei S^1:	medial : extrem = 47 : 8 = 6 : 1	
„ S^2:	= 58 : 13 = $4^1/_2$: 1	

Diese Tendenz zeigt auch das Detail; es verhält sich:

bei S^1:	k. : m. = 3 : 27 = 1 : 9,	also Tendenz nach	medial
„ S^2:	= 6 : 33 = 1 : $5^1/_2$,	„ „ „	extrem
„ S^1:	l. : sl. = 20 : 5 = 4 : 1,	„ „ „	medial
„ S^2:	= 25 : 7 = $3^1/_2$: 1,	„ „ „	extrem

Der Dichter hat also seinen Duolog in Bezug auf die Gestaltung von dessen Länge als stärkerer Stilist mehr in der Hand, der Umdichter als schwächerer Stilist viel weniger.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:

	mittel	:	lang + sehr lang	
in S^1:	2	:	1	= 2 : 1
„ S^2:	4	:	8	= 1 : 2

Dem Dichter ist der Polylog ziemlich fremd, er bildet ihn relativ kurz; dem Umdichter wird er vertraut, er gestaltet ihn relativ lang.

3. Die Ansprache.

Es verhält sich:

	kurz	:	mittel	
in S^1:	39	:	9	= $4^1/_3$: 1
„ S^2:	49	:	13	= $3^3/_4$: 1

Der Dichter entspricht der Eigenart dieser Form, die naturgemäß nach Kürze strebt, als besserer Stilist besser, indem er sie kürzer bildet als der Umdichter, der als schlechterer Stilist diese Form gegen ihre Natur länger bildet.

4. Der Monolog.

Er ist immer kurz, bietet daher kein Kriterium in seiner Länge.

So hat sich denn schon bei summarischer Vergleichung von S^1 mit S^2 der Dichter im Gegensatz zum Umdichter als der bessere Stilist erwiesen. Dringt man ins Detail, scheidet man nach den beiden stofflichen Partien, so erhält das allgemeine Urtheil seine concrete Begründung.

α) Her. S^1 und her. S^2.

1. Der Duolog.

Es hat von

	kurz	mittel	lang	sehr lang		
her. S^1 =	—	10	11	3	Stück	
„ S^2 =	3	14	16	4	„	
her. S^1 =	10		14		„	= 1 : $1^2/_5$
„ S^2 =	17		20		„	= 1 : —$1^1/_6$

In heroisch S^2 wird der Duolog kürzer. Er verliert also beim schlechteren Dichter an Bedeutung — ein böses Zeichen, da es sich um die dramatische Hauptform handelt, stilistisch doppelt bös, da der heroische Duolog generell die Tendenz nach Länge hat.

2. Der Polylog.

Es verhält sich:	mittel :	lang + sehr lang	
in her. S^1 =	2 :	0	= ∞ : 0
„ „ S^2 =	2 :	8	= 1 : 4

In heroisch S^2 wird der Polylog länger. Er gewinnt also beim schlechteren Dichter an Bedeutung — wieder ein stilistischer Fehlgriff, indem die dramatisch minder wichtige und minder wirksame Form äußerlich verstärkt wird.

3. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz :	mittel	
in her. S^1 =	23 :	3	= $7^2/_3$: 1
„ „ S^2 =	28 :	6	= $4^2/_3$: 1

In heroisch S^2 wird die Ansprache länger, d. h. sie wird in ihrem sachlichen Bericht umständlicher und schwerfälliger, also unwirksamer, weil gegen ihre natürliche Eigenart stärker.

So erweist sich denn der Umdichter in der Gestaltung der Länge seiner heroischen Formen durchaus als launenhafter Stümper.

β) Höf. S^1 und höf. S^2.

1. Der Duolog.

Es hat von	kurz	mittel	lang	sehr lang	
höf. S^1 =	3	17	9	2	Stück
„ S^2 =	3	19	9	3	„

Es zeigt sich also kein wesentlicher Unterschied: der Umdichter entfaltet als Heroiker dem höfischen S^1 gegenüber bloß eine copistische Thätigkeit:

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:	kurz : mittel	
in höf. S^1 =	16 : 6	= $2^2/_3$: 1
„ „ S^2 =	21 : 7	= 3 : 1

In höfisch S^2 wird die Ansprache etwas kürzer. Sie verliert also beim schlechteren Dichter an Bedeutung und wird gegen ihre generelle Tendenz nach Länge schmächtiger — wieder ein Beweis für des Umdichters Abneigung gegen das höfisch-psychologische Element.

Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so gewinnt man auf dem Gebiete der Zahl und Einzellänge der dramatischen Formen, also in deren Frequenz und Stärke, feincharakterisierende Kriterien. Diese sind generell, soweit sich in ihnen die Tendenzen der poetischen Elemente, der fabulistisch-heroischen und der psychologisch-höfischen zu erkennen geben, sie sind individuell, soweit sie die Eigenart der beiden Autoren verrathen. Es hat sich gezeigt, dass das fabulistisch-heroische Element nach dramatischer Extensität, das psychologisch-höfische Element nach dramatischer Intensität strebt. Es hat sich ferner gezeigt, dass der Dichter mit seiner höfischen Tendenz im allgemeinen und also besonders in seiner höfischen Partie nach dramatischer Intensität strebt, dass der Umdichter mit seiner heroischen Tendenz im allgemeinen und also besonders auf heroischem Gebiete nach dramatischer Extensität strebt. In selbstverständlicher Folge dieser generell und individuell gegebenen Voraussetzungen war S^1 dramatisch intensiver, S^2 dramatisch extensiver gerathen. Da aber der Dichter von S^1 als freier Stilist geschaffen hat, so wurde heroisch S^1 nicht höfisiert, so dass die Unterschiede zwischen heroisch S^1 und höfisch S^1 sich in stilistischer Reinheit darbieten. Hingegen hat der heroisch gestimmte Umdichter zwar heroisch S^1 sozusagen über-heroisiert und höfisch S^1 heroisiert; doch ist er bei seiner Antipathie gegen das höfische Element mehr negativ geblieben, als positiv ge-

worden, d. h. er hat im großen und ganzen den höfischen Theil seiner Vorlage bloß copiert. Freilich sind ihm dabei Fehler mitunterlaufen. Waren die Fehler vom überheroisierten heroisch S^2 gewissermaßen nur quantitativer Art, indem er die heroischen Tendenzen über Gebühr, aber in gleicher Linie verstärkt hat, so waren die Fehler vom heroisierten höfisch S^2 qualitativer Art, stilistische Todsünden gegenüber den lässlichen der heroischen Partie. Da er aber im heroischen Theil nicht allzustark sündigen konnte, im höfischen Theil nicht allzuviel sündigen mochte, dort weil er sich im Einklang mit der Tendenz der Partie befand, hier weil er sich aus Antipathie von stärkerer Überarbeitung fernhielt, so hat er trotz seiner stilistischen Minderwertigkeit den ästhetischen Karren doch nicht völlig verfahren.

D. Die dramatischen Formen in den epischen und dramatischen Bildern.

Bisher wurden die dramatischen Formen bloß im Hinblick auf die Gesammtdichtung und deren formale oder elementare Compositionstheile betrachtet. Nun sollen die dramatischen Formen in ihrem Verhalten zum Detail der Darstellung, zu den epischen oder dramatischen Bildern untersucht werden. Da die dramatischen Bilder dem dramatischen Element den besseren, die epischen Bilder den schlechteren Nährboden bieten, so ist anzunehmen, dass die besseren dramatischen Formen in den dramatischen Bildern häufiger als in den epischen, dass die schlechteren dramatischen Formen in den epischen Bildern häufiger als in den dramatischen erscheinen, und dass der bessere Dichter dies Princip strenger durchführt als der schlechtere. Die Untersuchung soll sich auf das Kriterium der Frequenz stützen.

1. S^1.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

des Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	$= 49 : 6 = 8\,{}^1/_6 : 1$
der Anspr.:		$= 35 : 13 = 2\,{}^2/_6 : 1$
des Pol.:		$= 3 : 0 = \infty : 0$
„ Mon.:		$= 10 : 0 = \infty : 0$

Beim guten Dichter erscheint der intensivere, also innerlich wertvolle Monolog und der breite, also äußerlich be-

deutende Polylog ausschließlich in dramatischen Bildern. Der wichtigere Duolog tritt im Verhältnis zu der weniger wichtigen Ansprache dreimal öfter in dramatischen Bildern als in epischen auf.

2. S^2.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

des Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 64 : 7	=	9 : 1
„ Mon.:		= 10 : 2	=	5 : 1
der Ansp.:		= 42 : 20	=	2 : 1
des Pol.:		= 12 : 0	=	∞ : 0

Beim schlechten Dichter erscheint auch der Monolog, der durch die Häufigkeit seines Vorkommens entwertet wird, in epischen Bildern. Der Duolog tritt selten, die Ansprache häufig in epischen Bildern auf.

Der Unterschied zwischen Dichter und Umdichter besteht also darin, dass der letztere seine epischen Bilder mit dramatischen Formen etwas stärker bedenkt, qualitativ im Monolog, quantitativ in der Ansprache. Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Es fragt sich nun, ob die stofflichen Partien Nuancen bewirken.

1. S^1.

Hier kommt nur der Duolog und die Ansprache in Betracht, welch beide im Hinblick auf die Partie, in welcher sie erscheinen, heroisch oder höfisch genannt werden mögen.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

beim her. Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 23 : 1	=	23 : 1
„ höf. Duol.:		= 26 : 5	=	$5\frac{1}{5}$: 1
bei der her. Anspr.:		= 21 : 5	=	$4\frac{1}{5}$: 1
„ „ höf. Anspr.:		= 14 : 8	=	$1\frac{3}{4}$: 1

Die beiden dramatischen Formen gravitieren also in der höfischen Partie viel stärker nach den epischen Bildern als in der heroischen Partie. Das kann nicht überraschen: da die höfischen Partien dramatisch intensiver sind, so greifen die dramatischen Formen hier auch auf die epischen Bilder über, während in den heroischen Partien mit ihrem geringen dramatischen Einschlag die dramatischen Bilder dem dramatischen Element fast völlig genügen.

2. S^2.

Hier kommt neben dem Duolog und der Ansprache auch noch der Monolog in Betracht.

Es verhält sich in Bezug auf die Frequenzziffer

beim her. Duol.:	dr. Bild : ep. Bild	= 35 : 2 = 17½ : 1
„ höf. Duol.:		= 29 : 5 = −6 : 1
bei der her. Anspr.:		= 23 : 11 = +2 : 1
„ „ höf. Anspr.:		= 19 : 9 = +2 : 1
beim her. Mon.:		= 4 : 2 = 2 : 1
„ höf. Mon.:		= 6 : 0 = ∞ : 0

In S^2 sind die Verhältnisse verworren: für die Ansprache besteht kein Unterschied; der höfische Duolog gravitiert stark nach den epischen Bildern, der höfische Monolog ist hievon ausgeschlossen. Die stilistische Feinheit des Dichters ist also beim Umdichter nicht mehr zu finden.

E. Der Bau des Duologs.

Der Duolog setzt sich aus den einzelnen Redestücken seiner beiden Figuren zusammen, welche nach Zahl und Länge bestimmt werden können, woraus sich die quantitative Stärke und die qualitative Lebhaftigkeit des Redewechsels im Duolog ergibt.

I. Die Zahl der Redestücke.

Vergleicht man vorerst die beiden Dichtungen, S^1 und S^2, summarisch miteinander, so hat

S^1:	55 Duologe und haben diese	110 Rst.	ad minimum,
		181 „	de facto;
S^2:	71 „ „ „ „	142 „	ad minimum,
		246 „	de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in $S^1 = 1 : +1^3/_5$

„ $S^2 = 1 : 1^3/_4$

Die beiden Versionen unterscheiden sich also hierin kaum voneinander.

Es fragt sich nun, ob sich etwa generelle Unterschiede zwischen dem heroischen und höfischen Duolog innerhalb der beiden Versionen einstellen.

a) S^1.

her. S^1 hat 24 Duologe und diese haben 48 Rst. ad minimum,
89 „ de facto;
höf. S^1 „ 31 „ „ „ „ 62 „ ad minimum,
92 „ de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

$$\text{in her. } S^1 = 1 : 1\,{}^7/_8$$
$$\text{„ höf. } S^1 = 1 : 1\,{}^1/_2$$

Der Unterschied ist nicht unbedeutend und zeigt, dass im heroischen Duolog der Redewechsel stärker ist als im höfischen Duolog.

b) S^2.

her. S^2 hat 37 Duologe und diese haben 74 Rst. ad minimum,
140 „ de facto;
höf. S^2 „ 34 „ „ „ „ 68 „ ad minimum,
106 „ de facto;

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

$$\text{in her. } S^2 = 1 : -2$$
$$\text{„ höf. } S^2 = 1 : -1\,{}^1/_2$$

Wiederum zeigt der nicht unbedeutende Unterschied die größere Stärke des Redewechsels im heroischen Duolog verglichen mit dem höfischen.

Hält man die beiden Dichtungen — gesondert nach ihren stofflichen Partien — gegeneinander, so ergibt sich zwischen diesen, also zwischen heroisch S^1 und heroisch S^2 einerseits, höfisch S^1 und höfisch S^2 andererseits kein wesentlicher Unterschied, doch macht sich beim Umdichter die Tendenz bemerkbar, den Abstand zwischen seiner heroischen und höfischen Partie im Vergleich mit S^1 zu vergrößern: sein heroischer Duolog ist um eine Nuance stärker, sein höfischer Duolog um eine Nuance schwächer im Redewechsel als bei seiner Vorlage S^1. Das generelle Moment steht also bislang weitaus im Vordergrunde, kaum bemerkbar macht sich daneben das individuelle.

Geht man tiefer ins Detail, so hat man die stofflichen Partien nach ihrer compositionellen Lagerung zu scheiden, also nach ihrer Zugehörigkeit zu H oder T zu sondern.

a) Die heroischen Partien.

α) in S^1.

her. H^1 hat 13 Duologe und diese haben 26 Rst. ad minimum,
42 „ de facto;
her. T^1 „ 11 „ „ „ „ 22 „ ad minimum,
47 „ de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$
„ her. $T^1 = 1 : 2^1/_7$

Der Unterschied ist recht groß und spricht für bedeutend stärkeren Redewechsel im heroischen Duolog von T^1 gegenüber dem von H^1.

β) in S^2.

her. H^2 hat 26 Duologe und diese haben 52 Rst. ad minimum,
89 „ de facto;
her. T^2 „ 11 „ „ „ „ 22 „ ad minimum,
51 „ de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in her. $H^2 = 1 : -1^3/_4$
„ her. $T^2 = 1 : \quad 2^1/_3$

Es bestehen also beiläufig dieselben Verhältnisse wie in S^1.

b) Die höfischen Partien.

α) in S^1.

höf. H^1 hat 12 Duologe und diese haben 24 Rst. ad minimum,
30 „ de facto;
höf. T^1 „ 19 „ „ „ „ 38 „ ad minimum,
62 „ de facto.

Es verhält sich demnach die Minimalziffer zur factischen:

in höf. $H^1 = 1 : \quad 1^1/_4$
„ höf. $T^1 = 1 : -1^2/_3$

Der Unterschied ist nicht groß und spricht für den etwas stärkeren Redewechsel im höfischen Duolog von T^1 gegenüber H^1.

β) in S^2.

höf. H^2 hat 12 Duologe und diese haben	24 Rst.	ad minimum,
	30 „	de facto;
höf. T^2 „ 22 „ „ „ „	44 „	ad minimum,
	76 „	de facto.

Es verhält sich demgemäß die Minimalziffer zur factischen:

$$\text{in höf. } H^2 = 1 : 1\,{}^1/_4$$
$$\text{„ höf. } T^2 = 1 : 1\,{}^3/_4$$

Es bestehen also beiläufig dieselben Verhältnisse wie in S^1. Dies sind die thatsächlichen Erscheinungen.

Will man erst die leichtere und weniger wichtige Frage nach dem Verhalten des Umdichters zu seiner Vorlage erledigen, so zeigt sich, dass er nur an den großen Partien, nämlich an heroisch H^1 und höfisch T^1, ändert. Er steigert die Stärke des Redewechsels im heroischen Duolog um ein Geringes (heroisch $H^1 = 1 : 1\,{}^3/_5$, heroisch $H^2 = 1 : -1\,{}^3/_4$), er steigert also hier organisch, denn der heroische Duolog hat im allgemeinen seine Tendenz nach stärkerem Redewechsel bereits gezeigt. Er steigert aber auch die Stärke des Redewechsels im höfischen Duolog um ein Geringes (höfisch $T^1 = 1 : -1\,{}^2/_3$, höfisch $T^2 = 1 : 1\,{}^3/_4$), er steigert also hier unorganisch, denn der höfische Duolog hat im allgemeinen seine Tendenz nach schwächerem Redewechsel bereits gezeigt. Der Umdichter steigert also aus individueller Passion, nicht aus stilistischer Empfindung, er steigert dort, wo er theilweise selbständig arbeitet, denn er vermehrt die heroischen Duologe von H^1 in H^2 von 13 auf 26, die höfischen Duologe von T^1 in T^2 von 19 auf 22. An den kleinen Partien, nämlich an heroisch T^1 und höfisch H^1 ändert er nicht: es erscheinen in heroisch T^1 und T^2 11 Duologe, in höfisch H^1 und H^2 12 Duologe, deren Redestücke sich dort von 47 bloß auf 51 erheben, während sie hier in H^1 und H^2 gleichermaßen 30 ausmachen.

Wie sich schon öfter gezeigt hat, ist dem „heroischen“ Umdichter höfisch H^1 unsympathisch, weil es höfisch ist, heroisch T^1, weil es zwischen höfischem T^1 eingeklemmt ist, und darum verhält er sich diesen Partien gegenüber als bloßer Copist. So charakterisiert sich denn der Umdichter

auch im Bau seines Duologs als eine launisch-unkünstlerische Natur. — Nun fragt es sich um den Dichter.

Der Dichter schafft mit persönlicher Vorliebe auf höfischem Gebiete, hier findet er die Harmonie von Stoff und Stimmung. Man muss also hievon ausgehen, u. zw. von der höfischen Großpartie, also von höfisch T¹. Dessen Duologstärke spiegelt sich im Verhältnis von 1 : —1²/₃. Bekanntlich gestaltet der Dichter die kleinere höfische Partie, welche in das vorwiegend heroische H¹ eingesprengt ist, im scharfempfundenen Contrast zu dessen Umgebung um so höfischer. Dies erweist sich auch hier, u. zw. im Verhältnis von 1 : 1¹/₄. Die Tendenz des höfischen Duologs nach schwachem Redewechsel liegt also klar. Wie verhält es sich nun mit dem heroischen Duolog? Die heroische Großpartie, also heroisch H¹, spiegelt ihre Duologstärke im Verhältnis von 1 : 1³/₅. Es besteht also fast kein Unterschied zur höfischen Großpartie, höfisch T¹ mit dem Verhältnis von 1 : —1²/₃. Da aber die kleinere heroische Partie, welche in das vorwiegend höfische T eingesprengt ist, gleichermaßen in scharf empfundenem Contrast zu seiner Umgebung um so heroischer gestaltet wird und das Verhältnis von 1 : 2¹/₇ zeigt, so ist damit die Tendenz des heroischen Duologs nach starkem Redewechsel festgelegt. Es bleibt also nur die e i n e auffällige Thatsache bestehen, dass der Dichter seine heroische Hauptpartie, heroisch H¹, in Bezug auf die Stärke des Redewechsels im Duolog nicht scharf charakterisiert. Diese Thatsache erklärt sich aus der allgemeinen stilistischen Unebenheit innerhalb heroisch H¹, was seine genetische Begründung findet: heroisch H¹ hat sicherlich keine einheitliche Vorlage, sondern ihrer mehrere und verschiedenartige. Schon in ihrem Alter unterscheiden sich dieselben, also sicher auch stilistisch: man denke nur an das Lied vom Sachsenkrieg im Gegensatz zu den Kampfspielen Prünhildens. All dies schimmert in heroisch H¹ noch durch, wenn man mit den feinempfindlichen Kriterien des Duologbaues die Partie sondiert. Die Verschiedenartigkeiten der einzelnen Vorlagen gleichen sich aber im Ensemble von heroisch H¹ zu einem ausdruckslosen Durchschnittsbild aus. So sprechen denn die formalen Kriterien nicht nur eine positive, sondern auch eine negative Sprache.

II. Die Länge der Redestücke.

In der Länge der Redestücke spiegelt sich die Lebhaftigkeit des Redewechsels im Duolog. Je länger sie sind, respective je zahlreicher die längeren sind, desto matter vollzieht sich der Redewechsel, je kürzer sie sind, respective je zahlreicher die kürzeren sind, desto frischer gestaltet sich der Redewechsel. Da das dramatische Element im Nibelungenlied überhaupt nicht stark entwickelt ist, so ist auch der Duolog meist recht kurz und sind es mit ihm seine Redestücke. Die strophische Gliederung hat auf die Länge starken Einfluss. Man theilt die Redestücke im Einklang mit den concreten Erscheinungen am besten in folgende drei Kategorien:

1. in	kurze	= 1— 4	Zeilen
2. „	mittlere	= 5— 8	„
3. „	lange	= 9—19	„

Sucht man vorerst im summarischen Vergleich von S^1 mit S^2 allgemeine Anhaltspunkte, so zeigt sich:

	kurzen	mittleren	langen	Redestücken
1. dass S^1 von	139	28	14	Stück
	139	42		„
2. dass S^2 von	195	38	13	Stück
	195	51		„ besitzt.

Es verhält sich demnach:

1. k. : (m. + l.)	in S^1	$= 139 : 42 = 3\frac{1}{3} : 1$
	„ S^2	$= 195 : 51 = 3\frac{4}{5} : 1$
2. m. : l.	in S^1	$= 28 : 14 = 2 : 1$
	„ S^2	$= 38 : 13 = 3 : 1$

Somit herrscht in beiden Versionen die Tendenz nach kurzen Redestücken, es prägt sich diese Tendenz aber in S^2 noch weit schärfer aus als in S^1. Fassen sich die Figuren von S^1 in ihrem Duolog knapp, so sprechen die Figuren von S^2 geradezu mit kurzathmiger Hast.

Nun ersteht die Frage nach den generellen Unterschieden zwischen dem heroischen und höfischen Duolog innerhalb jeder der beiden Versionen.

a) S¹.

Es verhält sich:

1. in her. S^1: k.:(m.+l.) = 65:24 = $2^2/_3:1$
2. „ höf. S^1: = 74:18 = +4 :1

Demnach strebt höfisch S^1 viel stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^1: höfisch ist also lebendiger.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^1: m.:l. = 17:7 = $2^1/_2:1$
2. „ höf. S^1: = 11:7 = $1^2/_3:1$

Demnach strebt heroisch S^1 viel stärker nach mittleren Redestücken als höfisch S^1.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so erscheint das heroische Redestück medialer, das höfische extremer, das erstere weniger, das letztere mehr variabel und dadurch ausdrucksfähig. Dies entspricht ja auch ihrer verschiedenen Aufgabe in der heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Partie.

b) S².

Es verhält sich:

1. in her. S^2: k.: (m.+l.) = 110:30 = $3^2/_3:1$
2. „ höf. S^2: = 85:21 = +4 :1

Demnach strebt höfisch S^2 etwas stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^2: höfisch ist also etwas lebendiger.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^2: m.:l. = 24:6 = 4:1
2. „ höf. S^2: = 14:7 = 2:1

Demnach strebt heroisch S^2 doppelt so stark nach mittleren Redestücken als höfisch S^2.

Auch in S^2 ist das heroische Redestück mehr medial, das höfische mehr extrem, nur dass wegen der durchgehenden Verkürzung diese Gruppenunterschiede nicht so scharf heraustreten als wie bei S^1.

Das heroische und das höfische Redestück des Duologs zeigen also generell geschiedenen Charakter in ihrer Länge, indem das erstere als medial, das letztere als extrem erscheint, u. zw. sowohl in S^1 wie in S^2.

c) S^1 und S^2.

Um nun nach Feststellung der generellen Momente zu erkonnen, inwieweit innerhalb der Grenzen des generellen auch das individuelle Moment sich bei jedem der beiden Autoren Geltung verschafft, müssen die beiden Versionen im einzelnen direct miteinander verglichen werden.

α) Die heroischen Partien.

Es verhält sich:

1. in her. S^1: k. : (m. + l.) = 65 : 24 = $2^2/_3$: 1
2. „ her. S^2: = 110 : 30 = $3^2/_3$: 1

Demnach strebt heroisch S^2 viel stärker nach kurzen Redestücken als heroisch S^1.

Weiters verhält sich:

1. in her. S^1: m. : l. = 17 : 7 = $2^1/_2$: 1
2. „ her. S^2: = 24 : 6 = 4 : 1

Demnach strebt heroisch S^2 weit mehr nach mittleren Redestücken als heroisch S^1.

Im ganzen hat also heroisch S^2 weit kürzere Redestücke als heroisch S^1. Der Unterschied ist groß.

β) Die höfischen Partien.

Es verhält sich:

1. in höf. S^1: k. : (m. + l.) = 74 : 18 = + 4 : 1
2. „ höf. S^2: = 85 : 21 = + 4 : 1

Es herrscht kein Unterschied.

Weiters verhält sich:

1. in höf. S^1: m. : l. = 11 : 7 = $1^2/_3$: 1
2. „ höf. S^2: = 14 : 7 = 2 : 1

Demnach strebt — bei geringem Unterschied — höfisch S^2 etwas mehr nach mittleren Redestücken als höfisch S^1.

Im ganzen hat also höfisch S^2 etwas kürzere Redestücke als S^1. Der Umdichter verhält sich somit den höfischen Partien seiner Vorlage gegenüber passiv copierend, während er in den heroischen Partien den Redewechsel von der sachlichen Knappheit zu überstürzender Hast steigert. Laune und Unfähigkeit charakterisieren auch hierin seine stilisierende Thätigkeit.

Geht man tiefer ins Detail, so hat man die stofflichen Partien nach ihrer compositionellen Lagerung zu scheiden, also nach ihrer Zugehörigkeit zu H oder T zu sondern.

a) Die heroischen Partien.

α) Her. S^1.

Es verhält sich:

1. in her. H^1: k. : (m. + l.) = 28 : 14 = 2 : 1
2. „ „ T^1: = 37 : 10 = 3¾ : 1

Es strebt also heroisch T^1 fast doppelt so stark nach kurzen Redestücken als heroisch H^1.

Weiters verhält sich:

1. in her. H^1: m. : l. = 8 : 6 = 1⅓ : 1
2. „ „ T^1: = 9 : 1 = 9 : 1

Die gleiche Tendenz zeigt sich hier in verschärftem Maße: in heroisch T^1 kommen lange Redestücke fast gar nicht vor.

Demnach charakterisiert sich das Redestück von heroisch H^1 als ausdrucksfähiger, weil in den verschiedenen Längskategorien vertreten, das Redestück von heroisch T^1 als minderwertiger, weil äußerst kurz. So ist die große Partie besser als die kleine.

β) Her. S^2.

Es verhält sich:

1. in her. H^2: k. : (m. + l.) = 71 : 18 = 4 : 1
2. „ „ T^2: = 39 : 12 = 3¼ : 1

Es strebt also heroisch H^2 stärker nach dem kurzen Redestück als heroisch T^2.

Weiters verhält sich:

1. in her. H^2: m. : l. = 13 : 5 = 2⅗ : 1
2. „ „ T^2: = 11 : 1 = 11 : 1

Die gleiche Tendenz zeigt sich hier in verschärftem Maße: in heroisch T^2 kommen lange Redestücke fast gar nicht vor.

Dies sind die concreten Thatsachen auf heroischem Gebiete.

b) Die höfischen Partien.

α) Höf. S¹.

Es verhält sich:

1. in höf. H¹: k. : (m.+l.) = 22 : 8 = 2¾ : 1
2. „ „ T¹: = 52 : 10 = 5⅕ : 1

Es strebt also höfisch T¹ fast doppelt so stark nach kurzen Redestücken als höf. H¹.

Weiters verhält sich:

1. in höf. H¹: m. : l. = 7 : 1 = 7 : 1
2. „ „ T¹: = 4 : 6 = 1 : 1½

Es schließt also H¹ die langen Redestücke fast völlig aus, während dieselben in T¹ die mittleren überwiegen.

Demnach charakterisiert sich das Redestück von höfisch T¹ als extremer, es bewegt sich in allen Längskategorien, es ist ausdrucksfähiger als das von höfisch H¹. So ist die große Partie besser als die kleine.

β) Höf. S².

Es verhält sich:

1. in höf. H²: k. : (m.+l.) = 22 : 8 = 2¾ : 1
2. „ „ T²: = 63 : 13 = –5 : 1

Es strebt also T² viel stärker nach kurzen Redestücken als H².

Weiters verhält sich:

1. in höf. H²: m. : l. = 7 : 1 = 7 : 1
2. „ „ T²: = 7 : 6 = 1⅐ : 1

Es schließt also H² die langen Redestücke fast völlig aus, während in T² dieselben sehr stark vertreten sind.

Danach charakterisiert sich das Redestück von höfisch T² als extremer, es bewegt sich in allen Längskategorien, es ist ausdrucksfähiger als das von höfisch H¹. So ist die große Partie besser als die kleine.

Dies sind die concreten Thatsachen auf höfischem Gebiete.

Es soll nun zuerst das Verhalten des Umdichters gegenüber seiner Vorlage betrachtet werden.

In den höfischen Partien, besonders in der kleinen höfischen Partie von höf. H² bleibt er passiv, er begnügt sich die Vorlage zu copieren, denn es verhält sich:

k. : (m.+l.)	in höf. H^1	= 22 : 8	= $2\frac{3}{4} : 1$
	„ „ H^2	= 22 : 8	= $2\frac{3}{4} : 1$
m. : l.	in höf. H^1	= 7 : 1	= 7 : 1
	„ „ H^2	= 7 : 1	= 7 : 1

weiters verhält sich:

k. : (m.+l.)	in höf. T^1	= 52 : 10	= $5\frac{1}{5} : 1$
	„ „ T^2	= 63 : 13	= — 5 : 1
m. : l.	in höf. T^1	= 4 : 6	= 1 : $1\frac{1}{2}$
	„ „ T^2	= 7 : 6	= $1\frac{1}{7} : 1$

Die einzige Veränderung, die er sich gestattet, nimmt er an der großen Partie vor, indem er die Redestücke des höfischen Duologs hier etwas verkürzt, was für ihn flüchtigere Arbeit auf dem ihm unsympathischen Gebiete bedeutet.

Von den heroischen Partien ist ihm die kleinere gleichfalls unsympathisch — weil eingesprengt in höfische Umgebung — und er ändert, hauptsächlich copierend, nur wenig. Es verhält sich:

k. : (m.+l.)	in her. T^1	= 37 : 10	= $3\frac{3}{4} : 1$
	„ „ T^2	= 39 : 12	= $3\frac{1}{4} : 1$
m. : l.	in her. T^1	= 9 : 1	= 9 : 1
	„ „ T^2	= 11 : 1	= 11 : 1

Zu einer wirklichen Umarbeitung rafft er sich nur gegenüber her. H^1 auf. Das zeigt sich auch hier. Es verhält sich:

k. : (m.+l.)	in her. H^1	= 28 : 14	= 2 : 1
	„ „ H^2	= 71 : 18	= 4 : 1
m. : l.	in her. H^1	= 8 : 6	= $1\frac{1}{3} : 1$
	„ „ H^2	= 13 : 5	= $2\frac{3}{5} : 1$

Der Umdichter verkürzt also das Redestück des heroischen Duologs der heroischen Hauptpartie auf die Hälfte seines früheren Umfangs, er überhastet das Tempo des Redewechsels.

Der Dichter zeigt sich stilistisch rein in den großen Partien: diese geben den gegensätzlichen Tendenzen des heroischen Duologs nach medialem Redestück und des höfischen Duologs nach extremem Redestück schärfsten Ausdruck. Es verhält sich:

$$\text{k.}:(\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{in her. } H^1 = 2 & : 1 \\ \text{„ höf. } T^1 = 5\tfrac{1}{5} & : 1 \end{cases}$$

$$\text{m.}:\text{l.} \begin{cases} \text{„ her. } H^1 = 1\tfrac{1}{3} & : 1 \\ \text{„ höf. } T^1 = 1 & : 1\tfrac{1}{2} \end{cases}$$

Die kleinen Partien, wo der Dichter unter dem Einfluss der stilistisch conträren Nachbarpartien schafft, gelangen zu keiner gesunden, stilistischen Vollreife. Dies zeigt vor allem der beiden Partien gemeinsame Zug, dass lange Redestücke hier fast gar nicht vorkommen. Denn es verhält sich:

$$\text{m.}:\text{l.} \begin{cases} \text{in her. } T^1 = 9:1 \\ \text{„ höf. } H^1 = 7:1 \end{cases}$$

Im übrigen assimiliert sich der heroische Duolog von T^1 dem überwiegenden höfischen Duolog von T^1, indem er seine heroische Natur der höfischen Tendenz nach kurzen Redestücken unterwirft. Denn es verhält sich:

$$\text{k.}:(\text{m.}+\text{l.}) = 3\tfrac{3}{4}:1$$

Dasselbe tritt beim höfischen Duolog von H^1 ein, indem er sich mit minder kurzen Redestücken der Tendenz des vorwiegend heroischen Duologs in H^1 anpasst. Denn es verhält sich:

$$\text{k.}:(\text{m.}+\text{l.}) = 2\tfrac{3}{4}:1$$

Man sieht hier wieder, wie feinfühlig der Dichter selbst in seiner stilistischen Schwäche schafft.

Überblickt man die Ergebnisse, die sich bei der Betrachtung des Duologbaues eingestellt haben, so war es mit Hilfe dieses feinen Kriteriums gelungen, sowohl nach der generellen Seite hin in Bezug auf die beiden verschiedenartigen stofflichen Partien, wie nach der individuellen Seite hin in Hinblick auf die beiden verschiedengearteten Autoren generelle und individuelle Züge aufzuweisen, u. zw. in Einklang mit den früheren Beobachtungen.

V. Figuren-Technik.

Die Figuren theilen sich nach ihrer inneren Bedeutung für die Handlung, deren geistige Träger sie ja sind, in drei Gruppen: in die Haupt-, Neben- und Hilfsfiguren. Mit

der inneren Bedeutung deckt sich äußerlich ihre Antheilnahme an der Handlung. So ergeben sich sachliche Kriterien für die Wertbestimmung der Figuren. Es fällt vor allem ihre Zahl ins Auge; an der Höhe der summarischen Zeilenziffern ihrer Rollen — wenn dieser analoge Terminus der Bühne erlaubt ist — bemisst sich quantitativ die Stärke ihrer dramatischen Extensität; für die qualitative Bedeutung ihrer dramatischen Intensität wird ihre Antheilnahme an den verschiedenartigen dramatischen Formen maßgebend.

1. Die Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Es besitzt S^1: 5 Hauptfiguren (Siegfrid, Krimhilt, Gunther, Prünhilt, Hagen);

9 Nebenfiguren (Sigmund, Gîselher, Ortwîn, Gernôt, Uote, Liudegast, Liudger, Gere, Alberich);

12 Hilfsfiguren (oft collectivistisch wie „Fürsten", „Recken", „Dänen" etc.).

Es besitzt S^2: 5 Hauptfiguren (die obigen);

11 Nebenfiguren (nebst den obigen Sieglind und Dancwart);

22 Hilfsfiguren.

In S^2 ist also der Figuren-Apparat in seinen minderwichtigen und besonders in seinen unwichtigen Beständen reicher geworden — eine nothwendige Folge von des Umdichters Vorliebe für das heroisch-fabulistische Element, das er so sehr verstärkt hat.

2. Die Stärke der Figurengruppen.

a) S^1.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
über	789	166	83	Zeilen.

Die Hauptfiguren haben natürlich den Löwenantheil am dramatischen Element, denn es verhalten sich:

$$\text{Hauptfig.} : (\text{Nebenfig.} + \text{Hilfsfig.}) = 789 : 249 = 3^1/_7 : 1$$
$$\text{Nebenfig.} : \text{Hilfsfig.} = 166 : 83 = 2 : 1$$

Die Nebenfiguren hinwiederum überragen die Hilfsfiguren ums Doppelte.

b) S².

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
über	1173	254	79	Zeilen.

Die Hauptfiguren haben natürlich den Löwenantheil am dramatischen Element, denn es verhalten sich:

Hauptfig.: (Nebenfig.+Hilfsfig.) = 1173 : 333 = $3\frac{1}{2}$: 1
Nebenfig. : Hilfsfig. = 254 : 79 = —$3\frac{1}{4}$: 1

Es kehren also in S² die Verhältnisse von S¹ beiläufig wieder, nur dass die Hauptfiguren in S² etwas stärker dominieren als in S¹ und hauptsächlich, dass die Nebenfiguren in S² gegenüber den Hilfsfiguren an Ausdehnung sehr gewonnen haben.

3. Die Bedeutung der Figurengruppen.

a) Die Hauptfiguren.

α) In S¹.

Die Hauptfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	627	21	123	18	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 771 : 18 = $42\frac{2}{3}$: 1
Dial. : Anspr. = 648 : 123 = $5\frac{1}{4}$: 1
Duol. : Pol. = 627 : 21 = 30 : 1

Die Hauptfiguren von S¹ sind also stark an Duolog und Ansprache, schwach an Polylog und Monolog.

β) In S².

Die Hauptfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	825	176	150	22	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 1151 : 22 = $52\frac{1}{3}$: 1
Dial. : Anspr. = 1001 : 150 = — 7 : 1
Duol. : Pol. = 825 : 176 = — $4\frac{2}{3}$: 1

Die Hauptfiguren von S² sind also stark an Duolog, auch an Polylog, schwächer an Ansprache, sehr schwach an Monolog.

γ) S^1 und S^2.

Vergleicht man S^1 und S^2 in Bezug auf die Bedeutung ihrer Hauptfiguren, so verhält sich:

1. dr. : lyr. { in $S^1 = 42\,^2/_3 : 1$; „ $S^2 = 52\,^1/_3 : 1$
2. Dial. : Anspr. { in $S^1 = 5\,^1/_4 : 1$; „ $S^2 = -7 : 1$
3. Duol. : Pol. { in $S^1 = 30 : 1$; „ $S^2 = -4\,^2/_3 : 1$

Es besitzen demnach:

1. an Monolog: die Hauptfiguren von S^1 etwas mehr als die Hauptfiguren von S^2;
2. an Ansprache: die Hauptfiguren von S^1 mehr als die Hauptfiguren von S^2;
3. an Polylog: die Hauptfiguren von S^1 viel weniger als die Hauptfiguren von S^2;
4. an Duolog: die Hauptfiguren von S^1 viel mehr als die Hauptfiguren von S^2.

Deshalb sind die Hauptfiguren von S^1 dramatisch intensiver als die von S^2, denn die ersteren bevorzugen den intimen Monolog, den kräftigen Duolog, die knappe Ansprache, während die letzteren die Ansprachen zu überflüssigen Duologen aufquellen, den Duolog zum breitspurigen Polylog verflachen.

b) Die Nebenfiguren.

α) In S^1.

Die Nebenfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	98	18	47	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 163 : 3 = 54 : 1
Dial. : Anspr. = 116 : 47 = $2\,^1/_2 : 1$
Duol. : Pol. = 98 : 18 = $5\,^1/_2 : 1$

Die Nebenfiguren sind also sehr schwach an Monolog, sehr stark an Ansprache, schwach an Polylog, schwach an Duolog.

β) In S^2.

Die Nebenfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	116	61	70	7	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 247 : 7 = 35 : 1
Dial. : Anspr. = 177 : 70 = $2^1/_2$: 1
Duol. : Pol. = 116 : 61 = 2 : 1

Die Nebenfiguren sind also schwach an Monolog, sehr stark an Ansprache und Polylog, schwach an Duolog.

γ) S^1 und S^2.

Vergleicht man S^1 und S^2 in Bezug auf die Bedeutung ihrer Nebenfiguren, so verhält sich:

1. dr. : lyr. { in $S^1 = 54^1/_3 : 1$; „ $S^2 = 35 : 1$
2. Dial. : Anspr. { in $S^1 = 2^1/_2 : 1$; „ $S^2 = 2^1/_2 : 1$
3. Duol. : Pol. { in $S^1 = 5^1/_2 : 1$; „ $S^2 = 2 : 1$

Es besitzen demnach:

1. an Monolog: die Nebenfiguren von S^1 weniger als die von S^2;
2. an Ansprache: die Nebenfiguren von S^1 ebensoviel als die von S^2;
3. an Polylog: die Nebenfiguren von S^1 viel weniger als die von S^2;
4. an Duolog: die Nebenfiguren von S^1 viel mehr als die von S^2.

Daher sind die Nebenfiguren von S^1 dramatisch intensiver durch ihre Stärke im Duolog und ihre Schwäche im Polylog als die von S^2, trotzdem den letzteren der Umdichter eine größere Bedeutung verleiht, u. zw. durch stärkere Lyrik, als ihnen ihrer Natur nach zukommen sollte, also in stilwidriger Art.

c) Die Hilfsfiguren.

Die Hilfsfiguren verfügen im:

	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in S^1 über	63	—	14	6	Zeilen
„ S^2 „	55	3	14	7	„

Es verhält sich also:

1. dr. : lyr.	in $S^1 = 77 : 6 = 13 : 1$	
	„ $S^2 = 72 : 7 = 10^1/_3 : 1$	
2. Dial. : Anspr.	in $S^1 = 63 : 14 = 4^1/_2 : 1$	
	„ $S^2 = 58 : 14 = 4^1/_7 : 1$	
3. Duol. : Pol.	in $S^1 = 63 : 0 = \infty : 0$	
	„ $S^2 = 55 : 3 = \infty$: „0"	

Die Hilfsfiguren sind also ziemlich lyrisch, stark in der Ansprache und besitzen im übrigen fast nur Duolog, fast keinen Polylog. Diese Eigenschaften kommen ihnen in S^1 und S^2 gleichmäßig zu, denn die Unterschiede zwischen Original und Umdichtung sind hier minim.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, welche sich hinsichtlich der drei Figurengruppen in Bezug auf die Figurenzahl, Stärke und Bedeutung der Gruppen ergeben haben, so muss beim Vergleich des Originals mit der Umdichtung der Preis S^1 zuerkannt werden: dieses wirtschaftet in seiner Figuren-Technik mit weniger Material dramatischer, intensiver und stilreiner als S^2. Es vereinigt das Interesse mehr auf die Hauptfiguren, während S^2 dasselbe theilweise auf die Nebenfiguren ablenkt, und es kommt mit weniger Hilfsfiguren aus, während S^2 deren eine starke Menge verbraucht. Stilistisch sind die Hauptfiguren in S^1 besser gearbeitet als in S^2. Das Gleiche gilt von den Nebenfiguren, die in S^2, wo sie kräftiger erscheinen, Eigenschaften der Hauptfiguren stilwidrig usurpieren. So hat sich denn neuerdings der Dichter im Vergleich mit dem Umdichter als der bessere Stilist erwiesen.

Die Unterschiede in der Figuren-Technik zwischen S^1 und S^2 sind vorhanden und charakteristisch, aber nicht sehr scharf. Das kann nicht auffallen, wenn man sich erinnert, dass bisher das dramatische Element sowohl von der Verschiedenartigkeit der compositionellen Haupttheile H und T, wie besonders vom Gegensatz der heroischen und höfischen Partien bestimmt worden war. Diese Einflüsse machen sich natürlich auch auf dem Gebiete der Figuren-Technik geltend. Man wird also die Eigenart der

beiden Autoren hinsichtlich ihrer Figuren-Technik schärfer fassen können, wenn man — statt S^1 allgemein gegen S^2 zu stellen — heroisch S^1 mit heroisch S^2 einerseits, höfisch S^1 mit höfisch S^2 andererseits im besonderen vergleicht.

Dies soll nun geschehen; freilich erst, nachdem zuvor zur Aufdeckung der generellen Unterschiede in jeder der beiden Dichtungen nach den stofflichen Partien die Untersuchung gesondert geführt worden ist.

I. S^1.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Heroisch S^1 wie höfisch S^1 haben dieselben 5 Hauptfiguren, haben weiters je 7 Nebenfiguren (zu den 5 gemeinsamen: Sigmunt, Uote, Gernôt, Gîselher und Ortwîn heroisch S^1: Liudegast und Liudger, höfisch S^1: Gere und Alberich). — Darin liegt also kein Unterschied.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^1 über	$454^1/_2$	47	43	Zeilen
„ höf. S^1 „	$334^1/_2$	119	40	„

Der Unterschied ist sehr stark, denn es verhalten sich:

in her. S^1: Hpt.-F. : (N.-F. + Hilfs-F.) = $454^1/_2$ 90 = 5 : 1
„ höf. S^1: = $334^1/_2$ 159 = +2 : 1

In heroisch S^1 dominieren also die Hauptfiguren viel stärker als in höfisch S^1. Es ist eben heroisch S^1 der stilistisch alte Theil, der streng sachliche, der knappgehaltene, der Theil mit dem karg-behandelten Milieu, während im stilistisch modernen, höfischen Theil eine liebevolle Detailschilderung herrscht, die neben den Hauptfiguren naturgemäß auch andere zu größerer Bedeutung wachsen lässt. Dies zeigt das Verhältnis der Nebenfiguren zu den Hilfsfiguren.

Es verhalten sich:

in her. S^1: Nebenfiguren : Hilfsfiguren = 47 : 43 = 1 : 1
„ höf. S^1: = 119 : 40 = 3 : 1

Die Nebenfiguren sind es also, welche für höfisch S^1 so charakteristisch herauswachsen, während die Hilfsfiguren

in beiden Theilen gegenüber den vereinigten Haupt- und Nebenfiguren gleich schwach (+11 : 1) vertreten sind.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

1. In heroisch S^1. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	349½	14	82	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 445½ : 9 = 50 : 1
Dial. : Anspr. = 363½ : 82 = 4⅖ : 1
Duol. : Pol. = 349½ : 14 = 25 : 1

Die heroischen Hauptfiguren haben also sehr wenig Monolog, viel Ansprache, recht wenig Polylog und recht viel Duolog.

2. In höfisch S^1. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	277½	7	41	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 325½ : 9 = 36 : 1
Dial. : Anspr. = 284½ : 41 = 7 : 1
Duol. : Pol. = 277½ : 7 = 39½ : 1

Die höfischen Hauptfiguren haben also ziemlich wenig Monolog, wenig Ansprache, sehr wenig Polylog und sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Hauptfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^1	= 50 : 1
	„ höf. S^1	= 36 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^1	= 4⅖ : 1
	„ höf. S^1	= 7 : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1	= 25 : 1
	„ höf. S^1	= 39½ : 1

Die höfischen Haupfiguren sind also durch ihren stärkeren Monolog, ihre schwächere Ansprache, ihren schwachen Polylog und ihren stärkeren Duolog dramatisch viel intensiver als die heroischen Hauptfiguren.

β) Die Nebenfiguren.

1. In heroisch S¹. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	26	13	8	—	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 47 : 0 =	∞ : 0
Dial. : Anspr.	= 39 : 8 =	—5 : 1
Duol. : Pol.	= 26 : 13 =	2 : 1

Die heroischen Nebenfiguren haben also keinen Monolog, viel Ansprache, sehr viel Polylog und sehr wenig Duolog.

2. In höfisch S¹. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	72	5	39	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr.	= 116 : 3 =	39 : 1
Dial. : Anspr.	= 77 : 39 =	2 : 1
Duol. : Pol.	= 72 : 5 =	$14^2/_5$: 1

Die höfischen Nebenfiguren haben also wenigstens etwas Monolog, sehr viel Ansprache, fast keinen Polylog, also sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Nebenfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S¹ =	∞ : 0
	„ höf. S¹ =	39 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S¹ =	—5 : 1
	„ höf. S¹ =	2 : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S¹ =	2 : 1
	„ höf. S¹ =	$14^2/_5$: 1

Die höfischen Nebenfiguren sind also durch ihren Monolog, hauptsächlich aber durch ihren sehr schwachen Polylog und sehr starken Duolog (trotz ihrer stärkeren Ansprache) dramatisch intensiver als die heroischen Nebenfiguren.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
1. in her. S¹ über	43	—	—	—	Zeilen
2. „ höf. S¹ „	20	—	14	6	„

Die heroischen Hilfsfiguren sind also dramatisch intensiver als die höfischen, weil sie ausschließlich in der dramatisch wichtigsten Form des Duologs erscheinen.

Fasst man die Ergebnisse, die sich für heroisch und höfisch S^1 hinsichtlich der Stärke und Bedeutung der einzelnen Figurengruppen ergeben haben, in ihren charakteristischen Momenten zusammen, so zeigt sich bei den Hauptfiguren ein interessanter Gegensatz: quantitativ sind die heroischen stärker, qualitativ sind die höfischen bedeutender. Es wird also das äußerliche quantitative Moment von der äußerlichen literarischen Mode bestimmt, die sich gegen das alt-heroische zu Gunsten des neu-höfischen ablehnend verhält und, indem sie hier das schmückende epische Beiwerk verschrumpfen lässt, unwillkürlich das dramatische Hauptwerk, vor allem die Hauptfiguren in draller Derbheit herausstellt. Anders im episch reich-ornamentierten höfischen Theil, wo das dramatische Element vor dem überwuchernden epischen etwas zurücktritt. Dafür aber geräth im Wesentlichen des qualitativen Moments das Dramatische beim Traditionell-Heroischen schlechter, beim Actuell-Höfischen besser. Bei den Nebenfiguren liegen die Verhältnisse einfacher: die höfischen Nebenfiguren haben durch die Mode quantitativ, durch die Eigenart der höfischen Partie qualitativ gewonnen, sie haben also die heroischen auf allen Linien überflügelt. Nur die unwichtigen Hilfsfiguren, für welche sich in quantitativer Beziehung kein Unterschied zwischen heroisch und höfisch S^2 ergab, gerathen auf heroischem Boden qualitativ besser, weil sie hier intimer mit der Handlung verknüpft werden, während sie auf höfischem Gebiete vielfach nur als Referat- oder Stimmungs-Puppen zu beiläufiger Verwendung gelangen, also über dem Duolog auch in der Ansprache und im Monolog.

Man kann darnach für S^1 mit gutem Recht von einer gegensätzlichen, von einer heroischen und höfischen Figuren-Technik sprechen.

II. S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

Heroisch S^2 wie höfisch S^2 haben dieselben 5 Hauptfiguren; weiters hat heroisch S^2 10 Nebenfiguren, u. zw.

Sieglind, Dancwart, Liudger, höfisch S² 8 Nebenfiguren, u. zw. Gere — neben den gemeinsamen Gernôt, Gîselher, Sigmund, Ortwîn, Alberich, Liudgast und Uote.

Heroisch S¹ ist also reicher an Nebenfiguren als höfisch S²: der Umdichter urgiert eben das heroische Element, das er auch stofflich stark vermehrt.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S² über	776½	109	38	Zeilen
„ höf. S² „	396½	145	41	„

Der Unterschied ist sehr stark, denn es verhalten sich:

in her. S²: Hpt.-F. : (N.-F. + Hilfs-F.) = 776½ : 147 = 5⅓ : 1
„ höf. S²: = 396½ : 186 = 2⅛ : 1

In heroisch S² dominieren also die Hauptfiguren viel stärker als in höfisch S².

Weiters verhalten sich:

in her. S²: N.-F. : Hilfs-F. = 109 : 38 = —3 : 1
„ höf. S²: = 145 : 41 = 3½ : 1

Es besteht also nur ein schwacher Unterschied zu Gunsten der höfischen Nebenfiguren.

Es verhalten sich endlich:

in her. S²: (Hpt.-F. + N.-F.) : Hilfs-F. = 885½ : 38 = 23½ : 1
„ höf. S²: = 541½ : 41 = 13⅕ : 1

Es sind also die Hilfsfiguren in höfisch S² fast doppelt so stark als in heroisch S².

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so zeigt sich, dass heroisch S² die Hauptfiguren auf Kosten der beiden anderen Kategorien stärkt, dass höfisch S² die Hauptfiguren schwächer, die Nebenfiguren etwas stärker und die Hilfsfiguren recht stark im Vergleich mit heroisch S² bildet. Im Heroischen herrscht Concentration im Wichtigsten, im Höfischen wird das Minderwichtige schrittweise relativ gehoben.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

1. In heroisch S^2. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	493½	167	103	13	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr.: lyr. = 763½ : 13 = 58¾ : 1
Dial. : Anspr. = 660½ : 103 = 6⅖ : 1
Duol. : Pol. = 493½ : 167 = —3 : 1

Die heroischen Hauptfiguren haben also sehr wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache und sehr viel Polylog bei sehr wenig Duolog.

2. In höfisch S^2. Hier verfügen die Hauptfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	331½	9	47	9	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 387½ : 9 = 43 : 1
Dial. : Anspr. = 340½ : 47 = 7¼ : 1
Duol. : Pol. = 331½ : 9 = —37 : 1

Die höfischen Hauptfiguren haben also wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache, sehr wenig Polylog und sehr viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Hauptfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr.	in her. S^2 =	58¾ : 1
	„ höf. S^2 =	43 : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S^2 =	6⅖ : 1
	„ höf. S^2 =	7¼ : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^2 =	— 3 : 1
	„ hüf. S^2 =	—37 : 1

Die höfischen Hauptfiguren sind also durch ihren etwas stärkeren Monolog, durch ihre etwas schwächere Ansprache, hauptsächlich aber durch ihren fast mangelnden Polylog und ihren riesig dominierenden Duolog dramatisch viel intensiver als die heroischen Hauptfiguren.

β) Die Nebenfiguren.

1. In heroisch S^2. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	42	48	15	4	Zeilen.

Es verhält sich demnach:

dr. : lyr. = 105 : 4 = 26¼ : 1
Dial. : Anspr. = 90 : 15 = 6 : 1
Duol. : Pol. = 42 : 48 = 1 : 1⅙

Die heroischen Nebenfiguren haben also nicht wenig Monolog, ziemlich viel Ansprache, sehr viel Polylog und sehr wenig Duolog.

2. Im höfischen S^2. Hier verfügen die Nebenfiguren:

im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
über	74	13	55	3	Zeilen.

Es verhält sich also:

dr. : lyr. = 142 : 3 = 47⅓ : 1
Dial. : Anspr. = 87 : 55 = 1⅗ : 1
Duol. : Pol. = 74 : 13 = 5¾ : 1

Die höfischen Nebenfiguren haben also sehr wenig Monolog, sehr viel Ansprache, wenig Polylog und viel Duolog.

Vergleicht man die heroischen mit den höfischen Nebenfiguren direct im einzelnen, so verhält sich:

1. dr. : lyr. { in her. S^2 = 26¼ : 1; „ höf. S^2 = 47⅓ : 1 }
2. Dial. : Anspr. { in her. S^2 = 6 : 1; „ höf. S^2 = 1⅗ : 1 }
3. Duol. : Pol. { in her. S^2 = 1 : 1⅙; „ höf. S^2 = 5¾ : 1 }

Die heroischen Nebenfiguren sind dramatisch weniger intensiv durch ihren starken Polylog und schwachen Duolog im Gegensatz zu den dramatisch intensiveren höfischen Nebenfiguren mit ihrem schwachen Polylog und starken Duolog. Durch ihre sehr schwache Ansprache und ihren starken Monolog werden jedoch die heroischen Nebenfiguren wieder bedeutender als die höfischen Nebenfiguren. Es fehlt also hier an durchgehender Charakteristik.

γ) **Die Hilfsfiguren.**

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
1. in her. S^2 über	34	3	—	1	Zeilen
2. „ höf. S^2 „	21	—	14	6	„

Die heroischen Hilfsfiguren sind also dramatisch intensiver als die höfischen, weil sie fast ausschließlich in der dramatisch wichtigsten Form des Duologs erscheinen, während die höfischen auch, u. zw. stark an der Ansprache und nicht schwach am Monolog betheiligt sind.

Fasst man die Ergebnisse der heroischen und höfischen Figuren-Technik für S^2 zusammen, so ergibt sich, dass heroisch S^2 mehr Nebenfiguren hat als höfisch S^2, dass seine Hauptfiguren quantitativ stärker, aber qualitativ minder bedeutend sind als in höfisch S^2, dass seine Nebenfiguren ebenso stark sind als in höfisch S^2, jedoch im ganzen weniger bedeutend, dass die Hilfsfiguren bedeutender sind als in höfisch S^2.

Auch in S^2 darf von Gegensätzlichkeit zwischen heroischer und höfischer Figuren-Technik gesprochen werden, wenn schon im Vergleich mit S^1 hier manche charakteristische Linien verwischt werden in dem Bilde von S^2, das im wesentlichen ein Abbild ist von S^1.

Die gesonderte Betrachtung der Figuren-Technik in S^1, respective S^2, u. zw. geschieden nach der heroischen Partie einerseits, der höfischen andererseits, hat demnach das generelle Moment in der Figuren-Technik klar gelegt. Trotz der verschiedenen und verschiedenartigen Autoren haben sich hier und dort gemeinsame Merkmale der heroischen oder höfischen Figuren-Technik von solcher Wichtigkeit und charakteristischer Schärfe herausgestellt, dass denselben ein typischer Wert zuerkannt werden muss. Wie schon öfters, hat sich auch hier die geistige Eigenart der poetischen Materie poetische Ausdrucksmittel gegen die künstlerische Besonderheit verschiedener Dichter-Individualitäten errungen, hat das generelle Moment über das individuelle im wesentlichen gesiegt.

III. S^1 und S^2.

Schon der summarische Vergleich von S^1 mit S^2 hat für die Figuren-Technik da und dort charakteristische Unterschiede ergeben. Diese sollen nun schärfer gefasst werden,

indem partienweise direct verglichen werden möge. In diesem Vergleich wird naturgemäß das individuelle Moment der beiden Autoren zum Ausdruck kommen.

1. Her. S^1 und her. S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

In heroisch S^1 und heroisch S^2 erscheinen dieselben 5 Hauptfiguren vollständig.

Die 7 Nebenfiguren von heroisch S^1 kehren in heroisch S^2 alle wieder und dazu treten noch Alberich, Dancwart und Sieglind. Der Umdichter vermehrt also bei seiner Vorliebe für das heroische Element dessen Bestand an Nebenfiguren und zwar in charakteristischer Art. Alberich und Dancwart bietet ihm an anderen späteren Stellen das Original: er führt die beiden überflüssig-äußerlich schon hier ein. Zudem gibt er der nothwendigen Heldin-Mutter Uote in Sieglind ein überflüssiges Helden-Mutter-Pendant. Die niedrige Technik des Volksromans unserer und jeder Zeit verräth sich in diesem symmetrischen Completierungseifer auf recht komische Art.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die	Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in her. S^1 über	$454\frac{1}{2}$	47	43	Zeilen
„ „ S^2 „	$776\frac{1}{2}$	109	38	„ [1]

Es verhalten sich also:

in her. S^1: Hauptfig. : (Nebenfig. + Hilfsfig.) $= 5 : 1$
„ „ S^2: $= 5\frac{1}{3} : 1$

Es dominieren demnach die heroischen Hauptfiguren in S^2 noch etwas mehr als in S^1: der Umdichter ist darin noch etwas heroischer als der Dichter.

Weiters verhalten sich:

in her. S^1: Nebenfig. : Hilfsfig. $= 1 : 1$
„ „ S^2: $= -3 : 1$

---

[1]) Dass S^2 bei den Hilfsfiguren weniger Zeilen hat als S^1, scheint unmöglich, da ja textlich in S^2 von S^1 nichts verloren gegangen ist und kein Gruppenwechsel stattgefunden hat. Der Grund liegt in der Verschiebung zwischen dramatischem Dialog und eingesprengtem Bericht, welch letzterer selbstverständlich außer Rechnung gesetzt ist.

Es treten also die heroischen Nebenfiguren in S² sehr stark hervor. In S¹ hat sie der Dichter nach gut heroischer Art vor den alles überragenden Hauptfiguren bescheiden im Hintergrunde gehalten. Der äußerlich-geschwätzige Umdichter aber steigert stilunrein ihre Bedeutung zum Schaden des Ganzen, weil er sich dadurch den Haupteffect seiner Hauptfiguren schmälert.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S¹ über	349½	14	82	9	Zeilen
„ „ S² „	493½	167	103	13	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in her. S¹ =	50 : 1
	„ „ S² =	58¾ : 1
2. Dial. : Anspr.	in her. S¹ =	4⅖ : 1
	„ „ S² =	6⅖ : 1
3. Duol. : Pol.	in her. S¹ =	25 : 1
	„ „ S² =	— 3 : 1

Der Hauptunterschied liegt im Duolog und Polylog: die heroischen Hauptfiguren von S¹ haben fast keinen Polylog, die von S² sehr viel, weshalb die ersteren dramatisch viel intensiver sind. In ihrer markigen Knappheit halten sie fast nur Zwiesprach, die ihnen der geschwätzige Umdichter gern zum Vielgespräch verseichtet, wie er ja auch die gedrängte Ansprache verringert, indem er sie zu einem wässerigen Duolog durch eine überflüssige Antwort verunstaltet. So zeigt sich der Umdichter wieder als kraftloser Heroiker: er kann das heroische Element nur äußerlich, stofflich vermehren; innerlich, geistig hat er es geschwächt.

β) Die Nebenfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S¹ über	26	13	8	—	Zeilen
„ „ S² „	42	48	15	4	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in her. S¹ =	∞ : 0
	„ „ S² =	26¼ : 1

2. Dial. : Anspr.	in her. S^1 = — 5	: 1
	„ „ S^2 = 6	: 1
3. Duol. : Pol.	in her. S^1 = 2	: 1
	„ „ S^2 = 1	. 1 1/6

Die heroischen Nebenfiguren von S^1 sind — wie es der heroische Theil verlangt — kärglich ausgestattet. Sie sind individuell zu bedeutungslos, um monologisieren zu dürfen, haben nicht viel von der heroischen Ansprache und sehr viel Polylog. In S^2 erobern sie sich den Monolog, verbreitern hier ihre Ansprachen gern zum Duolog und verseichten durch überflüssiges Mitreden die Duologe sehr stark zu Polylogen. Der Umdichter schwätzt sich also hauptsächlich in den Nebenfiguren aus.

γ) Die Hilfsfiguren.

Sie verfügen im	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in her. S^1 über	43	—	—	—	Zeilen
„ „ S^2 „	34	3	—	1	„

Die heroischen Hilfsfiguren von S^1 beschränken sich auf den Duolog und so auch im wesentlichen beim Umdichter.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so ergibt sich in der heroischen Figuren-Technik zwischen Dichter und Umdichter ein starker und höchst charakteristischer Unterschied. Der Dichter arbeitet stilrein und effectvoll: das heroische Element entspricht zwar nicht seiner Neigung, er hat aber für dessen Art die feine Anempfindung; der Umdichter arbeitet stilunrein und effectlos: das heroische Element verfolgt er mit täppischer Liebe, er quillt es quantitativ auf, aber er schwächt es zugleich qualitativ.

2. Höfisch S^1 und höfisch S^2.

a) Zahl der Figuren innerhalb der drei Gruppen.

In höfisch S^1 und höfisch S^2 erscheinen dieselben fünf Hauptfiguren vollständig.

Die sieben Nebenfiguren von höfisch S^1 kehren in höfisch S^2 alle wieder und dazu tritt noch Liudegast. Der Umdichter lässt wieder — wie schon im heroischen Theil —

mit rührender Ungeschicklichkeit „die Kleinen von den Seinen“ gern zu Worte kommen.

b) Stärke der Figurengruppen.

Es verfügen die			Hauptfig.	Nebenfig.	Hilfsfig.	
in höf.	S^1	über	$334\frac{1}{2}$	119	40	Zeilen
„ „	S^2	„	$396\frac{1}{2}$	145	41	„

Es verhalten sich also:

in höf. S^1: Hauptfig. : (Nebenfig. + Hilfsfig.) = +2 : 1
„ „ S^2: = $2\frac{1}{8}$: 1

Der Unterschied ist ganz geringfügig.

Weiters verhalten sich:

in höf. S^1: Nebenfiguren : Hilfsfiguren = 3 : 1
„ „ S^2: = $3\frac{1}{2}$: 1

Auch hier ist der Unterschied unbedeutend.

Man sieht, der Umdichter copiert in dem ihm unsympathischen höfischen Theil sein Vorbild ohne wesentliche Veränderung.

c) Bedeutung der Figurengruppen.

α) Die Hauptfiguren.

Sie verfügen im:			Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf.	S^1	über	$277\frac{1}{2}$	7	41	9	Zeilen
„ „	S^2	„	$331\frac{1}{2}$	9	47	9	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in höf. S^1 =	36 : 1
	„ „ S^2 =	43 : 1
2. Dial. : Anspr.	in höf. S^1 =	7 : 1
	„ „ S^2 =	$7\frac{1}{4}$: 1
3. Duol. : Pol.	in höf. S^1 =	$39\frac{1}{2}$: 1
	„ „ S^2 =	—37 : 1

Der Unterschied zwischen S^1 und S^2 bleibt also in allen Punkten minim, d. h. der Umdichter war hier Copist.

β) Die Nebenfiguren.

Sie verfügen im:			Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf.	S^1	über	72	5	39	3	Zeilen
„ „	S^2	„	74	13	55	3	„

Es verhält sich demnach:

1. dr. : lyr.	in höf. $S^1 = 39$: 1	
	„ „ $S^2 = 47^1/_3$: 1	
2. Dial. : Anspr.	in höf. $S^1 = 2$: 1	
	„ „ $S^2 = 1^3/_5$: 1	
3. Duol. : Pol.	in höf. $S^1 = 14^2/_5$: 1	
	„ „ $S^2 = 5^3/_4$: 1	

In den Nebenfiguren, also in der Lieblingsfiguren-Gattung des Umdichters, zeigen sich Unterschiede zwischen den beiden Versionen. Höfisch S^2 schmälert den Monolog und Duolog der Nebenfiguren, schwächt sie also geistig; dafür verbreitert ihnen höfisch S^2 die Ansprache: sie dürfen ausführlicher erzählen, und gliedert sie mit Vorliebe den Hauptfiguren-Duologen an, die dadurch zu Polylogen werden: sie dürfen sich öfter an den Vornehmen reiben. So äußerlich ist die Arbeit des Umdichters auf höfischem Gebiete.

γ) **Die Hilfsfiguren.**

Sie verfügen im:	Duol.	Pol.	Anspr.	Mon.	
in höf. S^1 über	20	—	14	6	Zeilen
„ „ S^2 „	21	—	14	6	„

Es zeigt sich keine Veränderung, der Umdichter ist wiederum bloßer Copist.

In der höfischen Figuren-Technik kommt also der Umdichter aus dem Copieren fast nie heraus; ändert er aber an der Vorlage, so verschlechtert er dieselbe.

Überschaut man die Ergebnisse der Untersuchung auf dem Gebiete der Figuren-Technik, so sind sie mannigfacher und tiefgreifender Art. Praktisch scheiden sie sich in generelle und individuelle Kriterien, offenbaren als solche die Forderungen des Stoffes wie die Bestrebungen der Dichter. Auf stofflichem Gebiete erwies sich die Figuren-Technik als heroisch oder höfisch, in Bezug auf die Dichter verrieth sie sich — innerhalb ihrer stofflich-generellen Grenzen — als stilistisch rein oder verderbt. Fast immer erschien der Dichter als guter, der Umdichter als schlechter Stilist. Dieses ästhetische Werturtheil stützte sich aber nicht bloß darauf, dass der Umdichter vom Dichter abgewichen war,

indem so dem letztern eine canonische Bedeutung a priori zuerkannt worden wäre. Da nämlich die Untersuchung der Figuren-Technik vom functionellen Gesichtspunkte aus geführt wurde in Hinblick auf die durch sie erreichten poetischen Wirkungen, so gewann sie bereits auf generellem Gebiete sachlichen Charakter. Die individuelle Figuren-Technik brachte hiefür unwillkürlich die Bestätigung. Denn hier sieht man, wie sich der Dichter meist selbstlos in den Dienst der stofflichen Tendenzen gestellt hat, um die seinem jeweiligen Stoff entsprechendste Wirkung durch die formalen Ausdrucksmittel zu erreichen, während der Umdichter in launischer Vorliebe und Abneigung für oder gegen die jeweilige stoffliche Partie gearbeitet hat, theils unfrei copierend, theils frei verschlechternd in falschem Verständnis für die organischen Forderungen des Stoffes. So hat denn die Figuren-Technik die beiden künstlerischen Autorenporträts mit den feinsten individuellen Strichen ausgezeichnet.

Schluss.

Die Kunstformen des Nibelungenliedes sind nach den Ergebnissen vorliegender Untersuchung sowohl genereller, wie individueller Art. Sie zeigen nicht nur die typischen Eigenschaften stofflich verschiedener Partien auf, sondern offenbaren zugleich die persönlichen Besonderheiten der artistisch unterschiedenen Autoren. Mit Hilfe dieser doppelartigen und fein sondierenden, kunsttechnischen Kriterien hat sich demnach für den ersten Theil des Nibelungenliedes, für die Siegfriedsgeschichte, zweierlei nachweisen lassen:

1. dass sich das Epos aus zwei heterogenen Elementen aufbaut, aus dem heroischen und höfischen, wovon jenes der derberen fabulistischen, dieses der feineren psychologischen Ausführung zudrängt;

2. dass die Version der Lachmann'schen Handschrift *A* von einem einzigen Autor (dem Umdichter) herrührt, dass

aber auch die Summe der von Lachmann reconstruierten Einzellieder in ihrer letztlichen Zusammenfassung die dichterische Arbeit eines einzigen Autors (des Dichters) bildet, dass die „Dichtung“ der „Umdichtung“ als Vorlage gedient hat, dass der Dichter als Künstler hoch über dem Umdichter steht.

Die Kunstmittel, welche in den Kreis der Untersuchung hereingezogen worden waren, sind die epischen und dramatischen Bilder, das epische und dramatische Element, die dramatischen Formen, die dramatischen Figuren. In ihrer eigenthümlichen Ausbildung und Verwendung prägen sich die sachlichen, wie persönlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen des vielfach und oft äußerlich combinierten Volksepos, des Nibelungenliedes aus.

I. Die Kunstformen als Kriterien für die elementaren Partien.

Es hat sich gezeigt, dass die heroischen Partien einerseits, die höfischen andererseits in Hinblick auf ihre künstlerische Ausgestaltung gegensätzlichen Tendenzen huldigen und dass diese Tendenzen aus der Natur der jeweiligen Partie entspringen. Darum konnten die Kunstformen im einzelnen nicht nur nach ihrem Gegensatz scharf beschrieben, sondern auch functionell erklärt werden. Es mögen nun die im Laufe der Untersuchung zerstreuten Charakteristica für jede der beiden Partien zu abgerundeten Bildern zusammengefasst werden. Selbstverständlich wird hiefür die künstlerisch höher stehende und damit stilistisch prägnantere „Dichtung“ zugrunde gelegt.

a) Die heroische Partie.

Die heroische Partie legt bei ihrer fabulistischen Tendenz nothwendigermaßen das Hauptgewicht auf die eindrückliche Darstellung der äußeren Handlung. Darum muss hier das scharf umrissene dramatische Bild numerisch und quantitativ das epische sehr stark überwiegen. — Zur gegenständlichen Schilderung der einzelnen Vorkommnisse bedarf die heroische Partie weiters mehr episches Element als dramatisches. — Weil die geringere Innenhandlung der he-

roischen Partie sich nicht in die erste Linie drängt, so begreift es sich, dass einerseits das dramatische Bild, der natürliche Platz für die Darstellung psychologischer Vorgänge, hier recht episch geräth, andererseits dass aber auch ins epische Bild manches von der secundären psychologischen Handlung überfließt, dass also das epische Bild hier relativ stark vom dramatischen Elemente durchsetzt wird. Eine reinliche Scheidung kommt nicht zustande, weil das psychologische Element in der heroischen Partie zu schwach ist, um sich in formaler Sicherheit auszuleben. — Zu dieser Schwäche des psychologischen Elementes stimmt die Verwendung der dramatischen Formen. In Bezug auf die Masse ist der heroische Monolog, also die intime Form, ist die heroische Ansprache, also die knappe Form, ist der heroische Duolog, also die wirksame Form relativ schwach vertreten, hingegen ist der heroische Polylog, also die breite Form stark vertreten. — Dem entspricht die Frequenz der dramatischen Formen. Nur bei der Ansprache ergibt sich eine Ausnahme: sie ist zahlreich, also kurz, d. h. in ihrem Inhalt von sachlicher Knappheit, wie das hier zu ihrer fabulistischen Function passt. — In Bezug auf die Einzellänge kommt bloß der Duolog in Betracht: er strebt nach Länge, denn er steht im Dienste sachlicher Ausführungen. — Dass sich Duologe und Ansprachen nicht nur in dramatischen, sondern auch in epischen Bildern finden, fällt nach der oben erwähnten Schwäche des dramatischen Elementes nicht auf. — In Einklang mit der episch erzählenden Function des Duologs steht auch der Umstand, dass der Redewechsel des heroischen Duologs sich minder energisch vollzieht: er hat relativ wenig Redestücke und diese streben einer schablonierten mittleren Einzellänge zu. — Auch die Figuren-Technik unterordnet sich den Tendenzen der Partie. Die Figuren sind äußerlich und innerlich die Träger der Handlung. Da es sich bei der heroischen Partie vornehmlich um die Darstellung der äußeren Handlung — also in ihren Hauptereignissen — handelt, so erhalten die Hauptfiguren einen riesigen Spielraum gegenüber den Neben- und Hilfsfiguren. — Ihrer quantitativen Rolle entspricht aber begreiflicherweise nicht ihre qualitative: sie sind relativ stärker in den schwachen Formen der Ansprache und

des Polylogs als in den starken Formen des Monologs und Duologs. — Die Nebenfiguren — schon quantitativ karg bedacht — führen auch qualitativ ein trauriges Dasein: sie leben dramatisch fast nur vom Polylog. — Die Hilfsfiguren sind bloß dramatische Handlanger.

So zieht sich denn durch alle künstlerischen Ausdrucksmittel der heroischen Partie der rothe Faden ihrer Bestimmung, sie erklären sich in ihrer Eigenart überall vom functionellen Gesichtspunkte aus. Dabei ist aber nicht zu übersehen, dass meist zwischen den einzelnen Erscheinungen als solchen keinerlei Causalnexus herrscht, dass also der functionelle Zweck seine darstellenden Mittel sozusagen immer neu gebiert. Gerade hierin liegt der evidente Nachweis von der künstlerischen Formkraft der heroischen Partie.

b) Die höfische Partie.

Ganz ebenso formkräftig und eigenartig erweist sich die höfische Partie. Bei ihrer psychologischen Tendenz legt sie nothwendigermaßen das Hauptgewicht auf die eindrückliche Darstellung der Innenhandlung. Diese liegt nun in den dramatischen Bildern, während die Außenhandlung nach Möglichkeit im summarischen Bericht der epischen Bilder abgethan wird, welche so in größerer Zahl nöthig werden. — Weil die psychologische Handlung nach unmittelbarer Darstellung drängt, so wächst auch das dramatische Element etwas stärker an. — Dies gilt besonders für das dramatische Bild, den eigentlichen Träger der Innenhandlung, während das epische Bild mit seiner verkürzt vorgetragenen äußeren Handlung überwiegend episch ausgeführt wird. — Das starke, psychologische Element beeinflusst weiters die Auswahl und Verwendung der dramatischen Formen, wovon die dramatisch starken, also Monolog, Ansprache und Duolog, reichliche Verwendung in Bezug auf die Masse finden, die dramatisch schwache Form, der Polylog, nur spärlich auftritt. — Dem entspricht die Frequenz mit alleiniger Ausnahme der Ansprache, die seltener erscheint, also im einzelnen länger geräth, um ihrer psychologischen Aufgabe der Überredung gerecht werden zu können. — Hinsichtlich der Einzellänge kommt außerdem noch der Duolog in Betracht, der nach Kürze strebt, was ihm unter Entlastung

von sachlichen Berichten möglich wird. — Bei der Fülle des dramatischen Elementes drängen Duolog und Ansprache auch auf die epischen Bilder stark hinüber. — Der Bau des Duologs verräth in seinem Streben nach vielen Redestücken einen regen Redewechsel, den er aus seiner eigentlich-persönlichen Art temperamentvoll schöpft, und zeigt naturalistisches Gepräge, indem die Redestücke in allen Längskategorien vertreten sind, sich also — entgegen einer ausgleichenden, mittleren Schablone — den verschiedenen, inhaltlichen Bedürfnissen anschmiegen. — Endlich zeigt die Figuren-Technik im relativen Zurücktreten der Hauptfiguren und mächtigen Anschwellen der Nebenfiguren hinsichtlich ihrer Masse, dass die psychologisch geführte Handlung auch diesen Geringeren größere persönliche Bedeutung zukommen lässt. Noch deutlicher spiegelt sich dies in der Qualität der dramatischen Formen, in welchen die Hauptfiguren stark monologisierend und duologisierend, hingegen schwach polylogisierend sich aussprechen, in welchen aber auch die Nebenfiguren in gleicher Art zu Worte kommen.

So verfügt denn die höfische Partie über ihre eigengearteten, zweckdienlichen, künstlerischen Ausdrucksmittel, hat auch sie ihren formalen Charakter in genereller Weise zu präcisem Ausdrucke gebracht.

Den Stilcontrast der beiden Partien bringen am eindrücklichsten die Zahlen zu Gesicht:

1. Die epischen und dramatischen Bilder verhalten sich zu einander:

a) numerisch { in her. $H^1 = 1 : 3^1/_3$
„ höf. $T^1 = 1 : 1^1/_3$

b) quantitativ { in her. $H^1 = 1 : 7^3/_4$
„ höf. $T^1 = 1 : 1^8/_9$

2. Das epische und dramatische Element verhält sich quantitativ zu einander:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$
„ höf. $T^1 = 1^3/_5 : 1$

3. Das epische und dramatische Element verhält sich quantitativ zu einander:

a) im epischen Bild { von her. $H^1 = 2 : 1$
 " höf. $T^1 = 8^1/_3 : 1$

b) im dramatischen Bild { von her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$
 " höf. $T^1 = 1 : -1^1/_5$

4. Von den dramatischen Formen verhält sich:

a) an Masse:

α) dr. : lyr. { in her. $H^1 = 52 : 1$
 " höf. $T^1 = 35 : 1$

β) Dial. : Anspr. { in her. $H^1 = 4^1/_3 : 1$
 " höf. $T^1 = 3^1/_2 : 1$

γ) Duol. : Pol. { in her. $H^1 = 14 : 1$
 " höf. $T^1 = 20 : 1$

b) an Frequenz:

α) dr. : lyr. { in her. $S^1 = 17^1/_3 : 1$
 " höf. $S^1 = 7^2/_3 : 1$

β) Dial. : Anspr. { in her. $S^1 = 1 : 1$
 " höf. $S^1 = 1^1/_2 : 1$

γ) Duol. : Pol. { in her. $S^1 = 12 : 1$
 " höf. $S^1 = \infty$: „0"

c) an Einzellänge:

α) beim Duolog { von her. S^1: (k.+m.) : (l.+sl.) = $1 : 1^2/_5$
 " höf. S^1: (k.+m.) : (l.+sl.) = $-2 : 1$

β) bei der Anspr. { von her. S^1: k. : m. = $7^2/_3 : 1$
 " höf. S^1: k. : m. = $2^2/_3 : 1$

5. Die dramatischen Bilder verhalten sich zu den epischen in Bezug auf die Frequenz:

a) seitens des Duol. u. zw. { des her. Duol. $= 23 : 1$
 " höf. " $= 5^1/_5 : 1$

b) seitens der Anspr. u. zw. { der her. Anspr. $= 4^1/_5 : 1$
 " höf. " $= 1^3/_4 : 1$

6. In Bezug auf die Redestücke des Duologs verhält sich:

a) hinsichtlich ihrer Zahl:

α) beim her. Duol. von H^1: Minim.-Ziff. : fact. Ziff. $= 1 : 1^3/_5$
β) " höf. " " T^1: $= 1 : -1^2/_3$

b) hinsichtlich ihrer Länge:

α) beim her. Duol. v. H^1: k. : (m.+l.) $= 2 : 1$; m. : l. $= 1^1/_3 : 1$
β) " höf. " " T^1: $= 5^1/_5 : 1$; $= 1 : 1^1/_2$

7. Hinsichtlich der Stärke der Figuren-Gruppen verhalten sich:

a) Hauptfig. : (Nebenfig. + Hilfsfig.)	in her. S^1 =	5 : 1
	„ höf. S^1 =	+2 : 1
b) Nebenfig. : Hilfsfig.	in her. S^1 =	1 : 1
	„ höf. S^1 =	3 : 1

8. Hinsichtlich der Bedeutung der Figuren-Gruppen verhält sich:

a) bei den Hauptfiguren:

α) dr. : lyr.	in her. S^1 =	50 : 1
	„ höf. S^1 =	36 : 1
β) Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	$4\frac{2}{5}$: 1
	„ höf. S^1 =	7 : 1
γ) Duol. : Pol.	in her. S^1 =	25 : 1
	„ höf. S^1 =	$39\frac{1}{2}$: 1

b) bei den Nebenfiguren:

α) dr. : lyr.	in her. S^1 =	∞ : 0
	„ höf. S^1 =	39 : 1
β) Dial. : Anspr.	in her. S^1 =	— 5 : 1
	„ höf. S^1 =	2 : 1
γ) Duol. : Pol.	in her. S^1 =	2 : 1
	„ höf. S^1 =	$14\frac{2}{5}$: 1

So hat sich denn innerhalb des Nibelungenliedes der Gegensatz zwischen der heroischen und höfischen Technik in vollster Schärfe auf allen Punkten erwiesen.

II. Die Kunstformen als Kriterien für die persönlichen Partien.

Die Untersuchung hat auch Ergebnisse individueller Art geliefert. In der Composition erwies sich S^1 freilich nur im allgemeinen besser, S^2 aber eigenartig schlechter, indem alle Verschlechterungen aus schwerfälliger Breitspurigkeit der Darstellung entsprangen, was sich nur individuell aus mangelndem Formgefühl des einen Autors erklären ließ. In dem Verhältnis des heroischen zum höfischen

Elemente trat der Verfasser von S^2 individuell schon schärfer profiliert heraus mit seiner Vorliebe für das Heroische, seiner copierenden Passivität gegenüber dem Höfischen. Die formale Darstellung endlich führte den Umdichter als künstlerische Individualität vor, freilich als eine Erscheinung recht minderer Güte. Zugleich ergaben sich für S^1 die Indicien einer einzigen, persönlich fassbaren Autorschaft. Auch der Dichter enthüllte sich als individueller Künstler in den Beziehungen der großen und kleinen Partien stoffgleicher Art. Dies möge nun für das Gebiet der ganzen Untersuchung zusammengefasst werden.

A) Der Dichter.

Dass der Dichter in feiner Anempfindung an die formalen Bedürfnisse des Stoffes seine künstlerischen Ausdrucksmittel schafft, ist für die großen Partien, also heroisch H^1 und höfisch T^1 bereits gezeigt worden. Der Dichter arbeitet demnach stil-sicher unter dem begünstigenden Einfluss der stofflichen Tendenzen, sofern sich diese infolge der entsprechenden Fülle des Stoffes — wie in den großen Partien — mit genügender Deutlichkeit geltend machen können. In Frage steht nun die stilistische Ausführung der kleinen Partien, die zerstückt in den großen Partien eingesprengt erscheinen.

Zwei Möglichkeiten sind von vorneherein ins Auge zu fassen: entweder schafft der Dichter stilrein und es ergeben sich demzufolge zwischen der großen und kleinen Partie in H^1 wie in T^1 durchgehende stilistische Contraste, oder der Dichter stilisiert in jeder der beiden compositionellen Partien einheitlich, d. h. er heroisiert die kleine eingesprengte höfische Partie in H^1 und höfisiert die kleine eingesprengte heroische Partie in T^1. Dazu gesellt sich eine dritte Möglichkeit: der Dichter kommt bei der Stilisierung der kleinen Partien zu keinem stil-klaren Ergebnis, weil er unter der stilistischen Tendenz des Stoffes, aber zu gleicher Zeit unter dem Druck der stilconträren Nachbarschaft steht, jene kleinen Partien litten also unter stilistischer Verschwommenheit. Alle drei Fälle wären kunst-psychologisch zu verstehen.

In Wirklichkeit liegen für die kleinen Partien die Verhältnisse interessanter, weil reizend compliciert.

Im großen Ganzen schafft der Dichter auch hier stilrein, d. h. er stilisiert die heroische Partie heroisch, die höfische höfisch, also die kleinen im Gegensatze zu den großen, u. zw.:

1. hinsichtlich des Verhältnisses der epischen Bilder zu den dramatischen,

2. hinsichtlich der dramatischen Formen.

Hierin folgt er der Tendenz des Stoffes. Die wichtigsten generellen Ausdrucksmittel künstlerischer Darstellung tragen demnach in functioneller Beziehung das Merkmal der stilistischen Echtheit.

Anders liegen die Dinge in Bezug auf das Verhältnis des epischen Elements zum dramatischen. Dies hat für den stilistischen Charakter der jeweiligen Partie doch nur geringeren Wert. Es bezieht sich auf das Detail der Ausgestaltung, bedeutet die Manier der Darstellung. Das geschlossene dramatische Bild wird ja trotz starker Episierung immer noch weit lebendiger und kraftvoller wirken, als das zerfließende epische Bild selbst bei starker Dramatisierung. Weil man es also in Hinblick auf dieses stilistische Detail mit einer mehr äußerlichen Sache zu thun hat, so begreift es sich, dass hier das intime Stilgefühl des schöpferischen Dichters schwächer reagiert, stärker hingegen die mehr äußerliche Routine des Technikers, die sich in äußerlicher Consequenz unter dem Zwange der Beharrlichkeit jeglichen handwerksmäßigen Arbeitens auch dorthin fortsetzt, wo die innerliche Berechtigung hiefür aufhört. So überträgt sich ja auch in den bildenden Künsten zur Zeit stil-schwacher Perioden das Ornament in unorganischer Art von seinem ursprünglichen Nährboden auf fremde Gebiete. Dasselbe zeigt sich hier. Der Dichter findet eingesprengt in seine großen Partien die stilconträren kleinen. Als Künstler reagiert er auf deren geänderte stilistische Tendenzen, wie wir oben gesehen; als routinierter Handwerker arbeitet er in e i n e r Manier weiter. Darum heroisiert er das kleine höfische T^1 inmitten des großen heroischen H^1 und er höfisiert das kleine heroische T^1 inmitten des großen höfischen T^1. Für die Richtigkeit dieser Anschauung spricht das Detail des Assimilierungsprocesses: die wichtigere Kate-

gorie der beiden Bildarten, das dramatische Bild, das die deutlichere Tendenz hat, ist völlig assimiliert; das minder wichtige epische Bild mit seiner schwachen Tendenz zeigt in seiner stilistischen Verschwommenheit nur schwache Ansätze zu dieser Assimilierung.

Solcher Zwiespalt in der Behandlung der primären und secundären stilistischen Ausdrucksmittel hat höchst persönliches Gepräge. Da H^1 gegen T^1 nur theilweise stilistische Einheit (infolge der Assimilierung der kleinen Partien an die großen) zeigt, so kann von geschiedener Autorschaft für die beiden nicht die Rede sein.

Endlich wäre noch der Bau des Duologs als Kriterium heranzuziehen: hier erscheint in Bezug auf die Zahl der Redestücke der Dichter als stilrein, in Bezug auf die Länge der Redestücke als assimilierend. Wichtiger, charakteristischer ist das erste Moment, es wird organisch ausgeführt; minder wichtig, weniger charakteristisch ist das zweite Moment, es wird unorganisch ausgeführt. Bis ins feinste Detail lässt sich die künstlerische Individualität unseres Dichters verfolgen.

Auch hier sprechen die Zahlen ihre deutliche Sprache:

a) **Für die Stilreinheit:**

1. Es verhalten sich die epischen Bilder zu den dramatischen:

a) numerisch:	in her. $H^1 = 1 : 3\frac{1}{3}$;	in höf. $T^1 = 1 : 1\frac{1}{3}$
	„ „ $T^1 = 1 : 4$;	„ „ $H^1 = 1 : 2\frac{1}{2}$
b) quantitativ:	in her. $H^1 = 1 : 7\frac{3}{4}$;	in höf. $T^1 = 1 : 1\frac{8}{9}$
	„ „ $T^1 = 1 : 6\frac{2}{5}$;	„ „ $H^1 = 1 : 2\frac{3}{5}$

2. Es verhalten sich die dramatischen Formen in Bezug auf die Masse u. zw.:

a) dr. : lyr.:	in her. $H^1 = 52 : 1$;	in höf. $T^1 = 35 : 1$
	„ „ $T^1 = 73 : 1$;	„ „ $H^1 = 17 : 1$
b) Dial. : Anspr.:	in her. $H^1 = 4\frac{1}{3} : 1$;	in höf. $T^1 = 3\frac{1}{2} : 1$
	„ „ $T^1 = 6 : 1$;	„ „ $H^1 = 5\frac{1}{2} : 1$
c) Duol. : Pol.	in her. $H^1 = 14 : 1$;	in höf. $T^1 = 20 : 1$
	„ „ $T^1 = 18 : 1$;	„ „ $H^1 = \infty : 0$

3. Es verhält sich beim Dialog-Bau in Bezug auf die Zahl der Redestücke deren Minimal-Ziffer zur factischen:

[in her. $H^1 = 1 : 1^3/_5$; in höf. $T^1 = 1 : -1^2/_3$]
„ „ $T^1 = 1 : 2^1/_7$; „ „ $H^1 = 1 : 1^1/_4$

b) **Für die Stilangleichung:**

1. Es verhält sich das epische Element zum dramatischen quantitativ:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1^3/_5 : 1$
„ höf. $H^1 = 2 : 1$; „ her. $T^1 = 1 : 1$

2. u. zw. im dramatischen Bilde:

in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1 : -1^1/_5$
„ höf. $H^1 = 1^3/_5 : 1$; „ her. $T^1 = 1 : 1^1/_4$

3. u. zw. im epischen Bilde:

in her. $H^1 = 2 : 1$; in höf. $T^1 = 8^1/_3 : 1$
„ höf. $H^1 = 4 : 1$; „ her. $T^1 = 5^2/_3 : 1$

4. Es verhält sich beim Dialog-Bau in Bezug auf die Länge der Redestücke:

a) kurz : (mittel + lang)

in her. $H^1 = 2 : 1$; in höf. $T^1 = 5^1/_5 : 1$
„ höf. $H^1 = 2^3/_4 : 1$; „ her. $T^1 = 3^3/_4 : 1$

b) mittel : lang:

in her. $H^1 = 1^1/_3 : 1$; in höf. $T^1 = 1 : 1^1/_2$
[„ höf. $H^1 = 7 : 1$; „ her. $T^1 = 9 : 1$]

So hat sich innerhalb der „Dichtung“ (S^1) für die Verwendung der einzelnen Kunstmittel gezeigt, dass die Tendenzen des Stoffes abwechselnd entweder formal zu organisch reinem Ausdruck gelangen, oder aber dass sie durch die stilconträre Nachbarschaft unterdrückt werden, indem eine stilistische Angleichung der kleinen Partien an die großen stattfindet. In den feineren Ausdrucksmitteln herrscht Stilreinheit, in den gröberen Stilangleichung, dort wirkt das poetische Formgefühl, hier die passive Consequenz der Routine. Dies bezeugt den einen Verfasser. Wäre überall Stilreinheit, so könnte an eine beliebige Vielzahl von stil-

sicheren Autoren gedacht werden; herrschte in den beiden Hauptabschnitten der Fabel Stil-Einheit, also in H heroischer, in T höfischer Stil durchaus, so läge die Annahme zweier Autoren, eines H-Verfassers und eines T-Verfassers nahe. Doch gerade in der Inconsequenz, die aber bei näherem Zusehen ihre kunstpsychologische Erklärung findet, liegt der evidente Beweis für die Einheit der Autorschaft von S^1.

B) Der Umdichter.

Es fragt sich nun um das Verhalten des Umdichters. Als Werk eines Autors hat sich S^2 schon in der Eigenart seiner schwerfälligen Composition verrathen und in der Vorliebe für das heroische, in der Abneigung gegen das höfische Element erwiesen. Die Anwendung der Kunstmittel hat diese groben Züge der Eigenart des Umdichters mit feineren Strichen ausgezeichnet. Da er im wesentlichen Bearbeiter seiner Vorlage ist, so kommen für die künstlerische Bearbeitung seines Werkes zwei Momente zur Geltung: die Eigenart der Vorlage und die Eigenart seiner selbst. In der Dichtung ist im großen Ganzen eine Höfisierung des heroischen Stoffes zu sehen, in der Umdichtung — stofflich genommen — eine Reheroisierung seitens des heroisch gestimmten Umdichters. Es handelt sich nun darum, sein Verhalten zu den einzelnen Theilen der Vorlage (also zu heroisch H^1 und höfisch H^1; höfisch T^1 und heroisch T^1) hinsichtlich ihres stilistischen Charakters zu verfolgen.

a) Heroisch H^2.

Die stärksten Veränderungen nimmt der Umdichter an heroisch H^1 vor, also an der heroischen Hauptpartie, seiner Herzenspartie. Dass er hier stark erweitert, stimmt zu seiner stofflichen Sympathie für das Heroische; dass sich aber starke stilistische Unterschiede zu H^1 finden, zeigt schon von vorne herein, wie schlecht er als Stilist sein muss, denn Veränderungen gegenüber der guten Vorlage können meist nur Verschlechterungen bedeuten.

Dies erweist gleich der erste Punkt: das Verhältnis der epischen Bilder zu den dramatischen. Der Umdichter gewährt dem verschwommenen epischen Bilde einen viel

größeren Spielraum als der Dichter, er verliert diesem gegenüber an Prägnanz der Darstellung. — Dazu stimmt, dass auch das epische Element im Verhältnis zum dramatischen bei ihm stärker geräth als beim Dichter. — Dies gilt besonders für das epische Bild, in dem unser „Epiker" seiner „epischen" Manier die Zügel schießen lässt. Das dramatische Bild stattet er aber noch stärker mit dramatischem Element aus als der Dichter. Er fühlt also stilistische Tendenzen, aber er erfasst sie nicht mit stil-sicherem Kunstverstand, sondern gibt sich ihren Impulsen wahllos bis zur Übertreibung hin. — Wie er innerhalb der obersten Darstellungsmittel, des epischen und dramatischen Bildes, das schwächere epische Bild bevorzugt, so urgiert er auch auf dramatischem Gebiete die schwächere Form. Er hat Abneigung gegen den kraftvollen Duolog, Vorliebe für den schwerfälligen Polylog. Das äußerlich-massige, oberflächlich-sinnfällige imponiert ihm. So verschiebt er das mächtig dominierende Verhältnis des Duologs zum Polylog in seiner Umarbeitung gar sehr zu Gunsten des letzteren, sowohl in Bezug auf die Gesammtmasse, wie hinsichtlich der Frequenz. Dabei kürzt er den Duolog und längt er den Polylog. — Wie er sich jedoch vor ein schwieriges organisches Kunstproblem gestellt sieht, bleibt er bloßer Copist. So beim Bau des Duologs in Bezug auf die Zahl der Redestücke. Hinsichtlich ihrer Länge zeigt er seine bekannte Abneigung gegen den Duolog auch in diesem Detail: er baut seine Duologe in kürzeren Redestücken auf als der Dichter. In der Figuren-Technik wiederholt sich das alte Spiel: das stärkere Element wird durch das schwächere gedrückt. Hier sind dies die Hauptfiguren, deren überragende Bedeutung durch das starke Heranwachsen der Nebenfiguren geschmälert wird. So schon äußerlich an Masse. Innerlich schwächt er aber beide Figurenarten durch die viel stärkere Verwendung im schwächeren Polylog, was besonders an den Hauptfiguren zur Geltung kommt.

Demnach kann die Umarbeitung von heroisch H^1 kurz dahin charakterisiert werden, dass der Umdichter seine Vorlage auf allen Punkten umstilisiert, indem er sie breiter, seichter und matter gestaltet. Weil er infolge seiner stofflichen Neigung heroisch H^1 sehr stark erweitert, so gelangt hier seine Stilschwäche zu besonders deutlichem Ausdruck:

er verwischt in heroisch H^2 trotz den stofflichen Tendenzen die gattungsmäßige Physiognomie des heroischen Stils, den ihm sein Vorbild in charakteristischer Schärfe geboten hat.

Dies zeigen am deutlichsten die Zahlen:

1. Die epischen Bilder verhalten sich zu den dramatischen:

a) numerisch { in her. $H^1 = 1 : 3^1/_3$; „ „ $H^2 = 1 : 1^3/_4$

b) quantitativ { in her. $H^1 = 1 : 7^3/_4$; „ „ $H^2 = 1 : 2^3/_5$

2. Das epische Element verhält sich zum dramatischen:

a) insgesammt { in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; „ „ $H^2 = -1^3/_4 : 1$

b) im epischen Bilde { in her. $H^1 = 2 : 1$; „ „ $H^2 = 9 : 1$

c) im dramatischen Bilde { in her. $H^1 = 1^2/_3 : 1$; „ „ $H^2 = 1^1/_8 : 1$

3. Von den dramatischen Formen verhält sich der Duolog zum Polylog:

quantitativ { in her. $H^1 = 14 : 1$; „ „ $H^2 = -2 : 1$

4. In Bezug auf den Bau des Duologs verhält sich:

a) die Minimalzahl der Redestücke zur factischen:

in her. $H^1 = 1 : \ 1^3/_5$
„ „ $H^2 = 1 : -1^3/_4$

b) die Zahl der kurzen Redestücke zu der der mittleren und langen:

in her. $H^1 = 2 : 1$
„ „ $H^2 = 4 : 1$

und die Zahl der mittleren zu den langen:

in her. $H^1 = 1^1/_3 : 1$
„ „ $H^2 = 2^3/_5 : 1$

Für die Frequenz der dramatischen Formen und deren Einzellänge, sowie für die Figuren-Technik wurde die Unterscheidung zwischen heroisch H^1 und T^1 (resp. H^2

und T^2) fallen gelassen. Es liegt also hier heroisch S^1, resp. S^2, das seine Physiognomie natürlich von der Hauptpartie bekommt, zugrunde. Es verhält sich nun:

1. In Bezug auf Frequenz: Duol. : Pol.

   in her. $S^1 = 12 : 1$
   „ „ $S^2 = 3^2/_3 : 1$

2. In Bezug auf die Einzellänge:

   a) beim Duolog:

   (k.+m.) : (l.+sl.) { in her. $S^1 = 1 : 1^2/_5$
   „ „ $S^2 = 1 : —1^1/_6$

   b) beim Polylog:

   (k.+m.) : (l.+sl.) { in her. $S^1 = \infty : 0$
   „ „ $S^2 = 1 : 4$

   c) bei der Ansprache:

   k. : m. { in her. $S^1 = 7^2/_3 : 1$
   „ „ $S^2 = 4^2/_3 : 1$

3. In Bezug auf die Figuren-Technik:

   a) rücksichtlich der Zahl der Figuren:

   her. S^1 : her. S^2 { in den Hauptfig. = 1 : 1
   „ „ Nebenfig. = $1 : 1^1/_2$

   b) rücksichtlich der Stärke der Figuren:

   α) Hauptfig. : (Neben-+Hilfsfig.) { in her. $S^1 = 5 : 1$
   „ „ $S^2 = 5^1/_3 : 1$

   β) Nebenfig. : Hilfsfig. { in her. $S^1 = 1 : 1$
   „ „ $S^2 = —3 : 1$

   c) rücksichtlich der Bedeutung der Figuren:

   Duol. : Pol. { bei den Hauptfig. { in her. $S^1 = 25 : 1$
   „ „ $S^2 = — 3 : 1$
   „ „ Nebenfig. { in her. $S^1 = 2 : 1$
   „ „ $S^2 = 1 : 1^1/_6$

b) Höf. T^2.

Betrachtet man die höfische Hauptpartie, höfisch T^2, so zeigt sie gegenüber ihrer Vorlage höfisch T^1 wenig Veränderung. Der Umdichter ist ein stilistischer Schwäch-

ling: er hat trotz seiner stofflichen Vorliebe für das heroische Element dessen organischen Stil nicht einmal an seiner guten Vorlage erfasst, sondern denselben in seiner Umarbeitung durchaus verschlechtert bis zur Verwischung der generellen Merkmale. Umsoweniger erfasst er hier die Eigenart des höfischen Stils seiner Vorlage. Da er aber eine stoffliche Abneigung gegen diese Partie hat, so beschränkt er sich im wesentlichen auf eine äußerliche Copie. Weil er nun materiell wenig ändert, so verändert sich in der Umschreibung der Stil der Vorlage auch nur wenig. Daraus erklärt sich das fast komisch anmuthende Ergebnis, dass unser heroisch gestimmte Umdichter im Höfischen scheinbar ein besserer Stilist ist als im Heroischen. Dem schärferen Auge enthüllen sich freilich eine Reihe kleiner Fehler, die sich intim-persönlich ausnehmen.

Das Verhältnis des epischen Bildes zum dramatischen zeigt in höfisch T^2 gegenüber höfisch T^1 allerdings fast keine Veränderung: das sinnfälligste wahrt der Copist am besten. — Aber das epische Element erscheint im Verhältnis zum dramatischen schon etwas stärker; jedoch gleichmäßig stärker im epischen wie dramatischen Bilde, also stilrein dort, stilunrein hier. Nicht einer künstlerischen Empfindung ist daher dieser Unterschied entsprungen, sondern lediglich der episch-bequemen Breitspurigkeit unseres Autors. — Auf dem Gebiete der dramatischen Formen ist das Verhältnis des Duologs zum Polylog maßgebend. Der Umdichter verschafft nun dem schwächeren Polylog gegenüber seiner Vorlage eine größere Bedeutung, indem er ihn quantitativ und in Bezug auf seine Frequenz stärkt. Hinsichtlich der Einzellänge der in Betracht kommenden Formen bleibt der Umdichter beim Duolog völliger Copist, während er die Ansprache kürzer bildet. Dies ist eine Stilwidrigkeit, da die höfische Ansprache infolge ihrer psychologischen Function der Überredung naturgemäß nach Länge strebt. — Für den Bau des Duologs bleibt der Umdichter Copist, sowohl hinsichtlich der Zahl, wie der Länge der Redestücke, nur dass er sie etwas vermehrt und etwas verkürzt — in stilwidriger Art, weil der höfische Duolog nach der Breite psychologischer Darlegung drängt. — Auch in der Figuren-Technik ändert er nichts Wesentliches, nur dass er seine

Nebenfiguren in äußerlicher Angliederung an die Hauptfiguren polylogischer gestaltet.

Im ganzen ist also zu sagen: Die höfische Hauptpartie T^1 copiert der Umdichter unter etlichen Verschlechterungen, die seiner individuell-breiten Darstellungsmanier zuzuschreiben sind.

c) Die kleinen Partien her. T^2 und höf. H^2.

Hier verhält sich der Umdichter recht passiv: her. T^1 ist ihm ja stofflich, höf. H^1 stilistisch zuwider.

α) Her. T^2.

Stilwidrig werden die dramatischen Bilder geschwächt, die epischen verstärkt, doch nur in geringem Maße. Hingegen wird ums Doppelte das epische Element im epischen Bilde gestärkt. Der schwache Polylog wird sehr stark begünstigt: quantitativ und in Frequenz. Der Bau des Duologs wird in Zahl und Länge der Redestücke völlig copiert. Wiederum begründen sich die wenigen, aber stilwidrigen Veränderungen aus kraftloser Breitspurigkeit.

β) Höf. H^2.

Hier ist der Anschluss am engsten; nur unbedeutend wird das epische Element verstärkt.

Überschaut man den Umbildungsprocess von S^1 zu S^2 in seinen stilistischen Wirkungen, so zeigt sich überall eine Abschwächung des ästhetischen Effects. Die Ursache der Erscheinungen liegt im mangelnden Stilgefühl des Umdichters. Dieses äußert sich positiv und negativ. Positiv darin, dass er dort, wo ihn stoffliche Sympathie zu eigner Arbeit getrieben hat, nämlich in heroisch H^2, die stilistische Eigenart des Originals verwischt; negativ darin, dass er dort, wo er unter dem Antrieb seiner stofflichen Abneigung steht, nämlich in höfisch T^2, heroisch T^2 und höfisch H^2 fast nur copiert — freilich unter leichtlicher Verschlechterung der Vorlage, weil ihn seine individuelle Neigung zu schwächlich-markloser, epischer Verbreiterung drängt.

So haben sich die Kunstformen des Epos als individuelle Sonden für die Autorenfrage an der „Siegfridgeschichte" des Nibelungenliedes bewährt, denn sie haben die „Dichtung" wie die „Umdichtung" als persönliche Poesie erwiesen.

Anhang.

Die epischen und dramatischen Bilder im Nibelungenlied.

(Es liegt die Lachmann'sche Ausgabe [Handschrift *A*] zugrunde. Die arabischen Nummern beziehen sich auf epische, die römischen auf dramatische Bilder. Links stehen die Bildnummern von S², deren Zeilenzahl zu der inmitten ersichtlichen Strophenzahl stimmt, während sich rechts die Bildnummern von S¹ befinden, deren Zeilenzahl selbstverständlich oft hinter dem Strophenumfang zurückbleibt, da ja die Interpolationen des Umdichters entfallen. An den Klammern ersieht man die aufquellende Arbeit des Umdichters, an den Querstrichen seine schöpferische Thätigkeit.)

Siegfrids Hochzeit.

1. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
Einleitung	4	Strophe:	1	—	—
1.	44	„	2— 12	—	—
I.	28	„	13— 19	I.	16
2.	100	„	20— 44	} II.	} 76
II.	84	„	45— 65		
3.	24	„	66— 71		
III.	32	„	72— 79	III.	32
IV.	96	„	80—103	IV.	40
V.	92	„	104—126	V.	52
4.	44	„	127—137	1.	8

2. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
I.	36	Strophe:	138—146	} I.	} 40
II.	20	„	147—151		
III.	44	„	152—162	II.	36
IV.	12	„	163—165	III.	12

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
1.	15	Strophe:	166 —169_3	1.	15
2.	21	„	169_1—174	2.	9
V.	20	„	175 —179	IV.	46
VI.	46	„	180 —191_2		
VII.	114	„	191_2—219	V.	66
3.	12	„	220 —222	VI.	37
VIII.	77	„	223 —242_1		
IX.	35	„	242_3—250	VII.	47
4.	52	„	251 —263		

3. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
1.	24	Strophe:	264 —269	1.	20
I.	20	„	270 —274	I.	20
II.	100	„	275 —299	II.	92
III.	16	„	300 —303	III.	16
2.	48	„	304 —315	2.	48
3.	32	„	316 —323	3.	28

4. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
Einleitung	4	Strophe:	324	—	—
1.	12	„	325 —327	1.	8
I.	56	„	328 —341	I.	24
II.	41	„	342 —352_1	—	—
2.	31	„	352_3—359	—	—
III.	20	„	360 —364	—	—
IV.	24	„	365 —370	II.	16
V.	24	„	371 —376	III.	44
VI.	20	„	377 —381		
3.	8	„	382 —383		
4.	16	„	384 —387		
VII.	20	„	388 —392		
VIII.	12	„	393 —395		
IX.	60	„	396 —410		
X.	124	„	411 —441	IV.	68
XI.	16	„	442 —445	V.	8
XII.	20	„	446 —450	—	—
5.	16	„	451 —454	—	—
XIII.	28	„	455 —461	—	—

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
XIV.	36	Strophe:	462 — 470	—	—
6.	20	„	471 —475	—	—
XV.	20	„	476 —480	—	—
XVI.	44	„	481 —491	—	—
7.	16	„	492 —495	—	—

5. Abschnitt.

I.	12	Strophe:	496 —498	I.	12
II.	32	„	499 —506	II.	32
III.	28	„	507 —513	III.	28
IV.	10	„	514 —516_2	IV.	10
V.	41	„	516_2 —526_2	V.	41
1.	45	„	526_1 — 537	1.	45
VI.	72	„	538 —555	VI.	60
VII.	64	„	556 —571	VII.	52

6. Abschnitt.

I.	40	Strophe:	572 —581	I.	20
II.	44	„	582 —592	II.	32
1.	60	„	593 —607	1.	48
2.	12½	„	608 —611_1	2.	12½
III.	83½	„	611_3—631	III.	55½
3.	20	„	632 —636	—	—
IV.	40	„	637 —646	—	—
4.	20	„	647 —651	—	—
5.	44	„	652 —662	—	—

Siegfrids Tod.

1. Abschnitt.

1.	16	Strophe:	663 —666	1.	16
I.	37½	„	667 —676_2	I.	32½
II.	18½	„	676_2—680	II.	18½
2.	28	„	681 —687	2.	28
III.	48	„	688 —699	III.	32
IV.	24	„	700 —705	IV.	24
3.	24	„	706 —711	3.	24

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
V.	36	Strophe:	712 —720	V.	28
4.	36	„	721 —729	4.	28
5.	32	„	730 —737	5.	28
6.	44	„	738 —748	6.	36
7.	32	„	749 —756	7.	32

2. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
I.	68	Strophe:	757 —773	I.	60
1.	16	„	774 —777	1.	12
II.	40	„	778 —787	II.	40
III.	72	„	788 —805	III.	64
IV.	32	„	806 —813	IV.	44
V.	24	„	814 —819		

3. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
1.	20	Strophe:	820 —824	1.	20
I.	24	„	825 —830	I.	24
2.	14	„	831 —834_2	2.	14
II.	62	„	834_2—849	II.	58
III.	36	„	850 —858	III.	36

4. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
Einleitung	8	Strophe:	859 —860		
I.	32	„	861 —868	—	—
II.	28	„	869 —875	I.	24
1.	92	„	876 —898	1.	48
III.	74	„	899 —917_2	II.	54
IV.	90	„	917_2—939	III.	82
V.	16	„	940 —943	IV.	16

5. Abschnitt.

S² Nr.	S² Zeilen			S¹ Nr.	S¹ Zeilen
I.	48	Strophe:	944 — 955	I.	36
II.	32	„	956 — 963	II.	24
III.	68	„	964 — 980	III.	68
IV.	48	„	981 — 992	—	—
1.	36	„	993 —1001	1.	28
V.	44	„	1002 —1012	IV.	40

S^2		6. Abschnitt.		S^1	
Nr.	Zeilen			Nr.	Zeilen
I.	16	Strophe:	1013 —1016	I.	12
II.	25	„	1017 —1023	II.	17
III.	47	„	1023_8—1034	III.	43
1.	24	„	1035 —1040	1.	8
2.	24	„	1041 —1046		
IV.	12	„	1047 —1049	2.	12
V.	24	„	1050 —1055		
VI.	24	„	1056 —1061	IV.	20
3.	28	„	1062 —1068	V.	36
VII.	28	„	1069 —1075		
4.	28	„	1076 —1082	3.	20

Anmerkung. Zu „Siegfrids Tod, 4. Abschnitt“ ist zu bemerken, dass aus I von S^1 sich in S^2 sowohl die „Einleitung“ wie II entwickelt hat; zu „Siegfrids Tod, 6. Abschnitt“, dass aus 2 von S^1 sowohl 2 wie V in S^2 erwachsen ist. Es erscheinen daher im vierten Abschnitt I, im sechsten IV als frei-erfundene Interpolationsbilder des Umdichters.

DAS

MITTELHOCHDEUTSCHE VOLKS- UND KUNST-EPOS

UND

SEINE TECHNISCHEN KUNSTFORMEN.

Weil das Nibelungenlied und Iwein stilreine Meisterwerke des mittelhochdeutschen Volks- resp. Kunst-Epos sind, darf wohl erwartet werden, dass im Vergleich beider Dichtungen die Eigenarten der beiden epischen Gattungen sich wiederspiegeln. Zum mindesten werden die Eigenheiten der beiden Einzeldichtungen hiedurch in helleres Licht rücken. Dass hier für das Nibelungenlied die Version S[1] als die ursprünglichere und — von stümperhaften Zusätzen gereinigt — stil-echtere zugrunde gelegt wird, bedarf wohl keiner Rechtfertigung.

Die Vergleichung soll nun erst an den beiden Epen in toto vorgenommen werden, um die allgemeinen Unterschiede aufzeigen zu können. Weil sich aber jede der beiden Dichtungen aus heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Elementen zusammensetzt, die sich stilistisch voneinander stark abheben, so müssen im weiteren die heroischen, resp. höfischen Partien beider Epen gesondert miteinander verglichen werden. Es werden sich gemeinsame Züge ergeben, sei es für die Epen überhaupt, sei es für die heroischen oder für die höfischen Partien im besonderen, und es werden sich hierin die allgemein giltigen, also organischen Principien der epischen Darstellung überhaupt, oder der heroischen, resp. höfischen Darstellung im Epos erkennen lassen. Es werden sich aber auch voneinander abweichende oder zueinander gegensätzliche Züge der Darstellung ergeben. Deren symptomatische Deutung ist mit Vorsicht zu behandeln. In ihnen liegt zwar immer der gattungsmäßige Unterschied der beiden Epenarten, doch ist die Intensität dieser Unterschiede nicht immer organisch begründet, weil ja die künstlerische Ausbildung des Volks-Epos theilweise auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe steht als die des Kunst-Epos. Auch ist zu bedenken, dass das Volks-Epos mit seiner obersten Richtung auf das

heroische, das Kunst-Epos mit seiner obersten Richtung auf das höfische Element das jeweilig andere Element auch künstlerisch minder liebevoll, also minder gut ausführen wird.

Obwohl die künstlerischen Ausdrucksmittel in beiden Epen die gleichen sind, wie das epische und dramatische Bild, das epische und dramatische Element, die einzelnen dramatischen Formen und Figurenarten, so sind sie doch im Volks- und Kunst-Epos so verschieden ausgebildet und werden sie so eigenartig im Rahmen der Dichtung oder der Stoffpartie verwendet, dass nicht die einzelnen Erscheinungen selbst direct miteinander verglichen werden können, sondern nur ihre Tendenzen, die innerhalb der Einzeldichtung vergleichsweise klar gelegt worden sind. Auch ist es geboten, nur an den wichtigsten Erscheinungen die Parallele durchzuführen. Da die generelle Physiognomie auf den Hauptsachen beruht, so wird dieselbe gerade durch den Mangel der Details umso klarer heraustreten.

Die folgende Vergleichung wird auf dem Gebiete des epischen und dramatischen Bildes, des epischen und dramatischen Elementes, der dramatischen Formen und der dramatischen Figuren vorgenommen werden.

I. Das epische und dramatische Bild.

Das Epos stellt seinen Stoff zu oberst im scharf geformten, lebendigeren dramatischen Bilde oder im stumpf geprägten, ruhigeren epischen Bilde dar. Im Verhältnis dieser beiden verräth sich die Eigenart der Darstellung. Je stärker das dramatische Bild das epische überwiegt, desto lebhafter wird die Dichtung als Ganzes wirken, weil sich von ihrer Handlung umsomehr vor dem geistigen Aug' und Ohr des Hörers oder Lesers unmittelbar verkörpert.

Es verhält sich nun das epische Bild zum dramatischen:

1. numerisch { im Nib. = 1 : $2\frac{1}{5}$ / in Iw. = 1 : $1\frac{4}{5}$

2. quantitativ { im Nib. = 1 : $3\frac{1}{2}$ / in Iw. = 1 : + $2\frac{2}{3}$

Der Unterschied ist nicht sehr groß, aber in numerischer und in quantitativer Beziehung vorhanden und auch stark genug, um in deutlicher Weise für das Volks-Epos eine stärkere Tendenz nach unmittelbarer Darstellung nachzuweisen im Gegensatz zum Kunst-Epos, das einen breiteren Einschlag nach mittelbarer Darstellung nicht verschmäht. So drängt denn das Nibelungenlied nach Schilderung, Iwein nach Erzählung, ist die Darstellung dort bewegter, hier ruhiger, dort der Dichter mehr erregt, hier mehr abgeklärt. Damit ist aber ein Hauptunterschied zwischen volksthümlichem und kunstmäßigem Geschmack und Stil bloßgelegt, ein organischer Unterschied aller Zeiten und Völker, wie ein Blick auf das romantische und classicistische Drama, auf die Ballade und Romanze beispielsweise lehrt.

Vergleicht man die beiden Bildarten in Bezug auf die Länge und zwar erst summarisch in der Durchschnittslänge, so ergibt sich für beide Epen ein gemeinsamer Zug: die dramatischen Bilder sind um die Hälfte länger als die epischen. Diese sind eben summarische Berichte, jene ausgeführte Situationen, und solche erfordern naturgemäß mehr Raum als die ersteren. Es verhält sich in Bezug auf die Durchschnittslänge:

im Nib.: ep. B.: dr. B. $= 24 : 37\frac{1}{2} = 1 : 1\frac{1}{2}$
in Iw.: $= 78 : 116 = 1 : 1\frac{1}{2}$

Andererseits unterscheiden sich aber das Volks- und Kunst-Epos bezüglich der absoluten Durchschnittslängen gar sehr. Es verhält sich:

beim ep. B.: Nib. : Iw. $= 24 : 78 = 1 : 3\frac{1}{4}$
„ dr. B.: $= 37\frac{1}{2} : 116 = 1 : +3$

Die Bilder — sowohl die epischen, wie die dramatischen — sind also im Kunst-Epos mehr als dreimal länger im Vergleich mit den entsprechenden Bildern des Volks-Epos. Dieses strebt nach sachlicher Knappheit, jenes nach künstlerischer Ausführung, weil dort das stoffliche, hier das formale Interesse überwiegt.

Die Beweiskraft der Durchschnittslängen wird durch die Einzellängen erhärten. In Anpassung an die concretet Erscheinungen wurden für beide Epen je drei Längskategorien angesetzt: kurz — mittel — lang. Vergleicht man deren Ver-

hältnisse in beiden Epen gegeneinander, so detailliert sich das obige Ergebnis in charakteristischer Art.

1. Von den epischen Bildern verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{im Nib.} = +1 : 1 \\ \text{in Iw.} = \ \ 1 : 8 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \quad \begin{cases} \text{im Nib.} = \infty : 0 \\ \text{in Iw.} = \ \ 3 : 1 \end{cases}$$

Im Nibelungenlied überwiegen also die kurzen die mittleren Bilder und es fehlen lange vollständig; in Iwein sind die kurzen sehr schwach vertreten und ist von den übrigen ein Viertel lang. Der Unterschied ist ungemein groß.

2. Von den dramatischen Bildern verhält sich:

$$\text{k.} : (\text{m.}+\text{l.}) \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 \ \ : 3 \\ \text{in Iw.} = 1 \ \ : 16 \end{cases}$$

$$\text{m.} : \text{l.} \quad \begin{cases} \text{im Nib.} = 2 \ \ : 1 \\ \text{in Iw.} = 1\tfrac{1}{2} : 1 \end{cases}$$

Im Nibelungenlied betragen die kurzen ein Viertel vom Ganzen und sind die mittleren doppelt häufiger als die langen; in Iwein verschwinden die kurzen (mit $\frac{1}{17}$ vom Ganzen) fast völlig und sind die mittleren bloß um die Hälfte häufiger als die langen. Auch hier ist der Unterschied noch groß.

All diese Erscheinungen erfließen hier und dort aus je einer obersten Tendenz: für das Kunst-Epos besteht diese in der Souveränität des Dichters über seinen Stoff, den er geistig concentriert und künstlerisch detailliert darstellt; für das Volks-Epos ergibt sich diese Tendenz aus der Souveränität des Stoffes über den Dichter. Dieser geräth infolge der sachlichen Ausführung unter die Herrschaft seines Stoffes, der sich fast für jedes einzelne seiner materiellen Elemente eine isolierte Darstellung erzwingt, dabei aber detaillierte Behandlung verschmäht. Darum sind die Bilder des Kunst-Epos länger, die des Volks-Epos kürzer, darum sind die epischen Bilder im Kunst-Epos häufiger, die dramatischen im Volks-Epos zahlreicher.

Nachdem bisher die Epen in toto miteinander verglichen worden sind, muss nun zur Vergleichung der einzelnen Partien der beiden Epen geschritten werden.

In der heroischen Partie überwiegen die dramatischen Bilder die epischen stärker als in der höfischen Partie. Dies ist so tief im organischen Wesen der beiden, verschieden-gearteten Partien begründet, dass sich diese Erscheinung im Volks- und Kunst-Epos gleichermaßen einstellt. Somit ergeben sich hierin nur graduelle Unterschiede zwischen den beiden Epengattungen. Es ist nämlich das Nibelungenlied in seiner heroischen Partie viel „dramatischer“ als Iwein, denn es verhält sich:

$$\text{ep. B. : dr. B.} \begin{cases} \text{numerisch} \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 : 3^{1}/_{3} \\ \text{in Iw.} = 1 : 2 \end{cases} \\ \text{quantitativ} \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 : 7^{3}/_{4} \\ \text{in Iw.} = 1 : 3^{1}/_{6} \end{cases} \end{cases}$$

Weiters ist das Nibelungenlied in seiner höfischen Partie etwas „epischer“ als Iwein, denn es verhält sich:

$$\text{ep. B. : dr. B.} \begin{cases} \text{numerisch} \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 : 1^{1}/_{3} \\ \text{in Iw.} = 1 : 1^{3}/_{8} \end{cases} \\ \text{quantitativ} \begin{cases} \text{im Nib.} = 1 : 1^{8}/_{9} \\ \text{in Iw.} = 1 : 2^{1}/_{4} \end{cases} \end{cases}$$

Dass der Unterschied zwischen den beiden Epen in der heroischen Partie groß, in der höfischen klein ist, entspringt der gegensätzlichen Generaltendenz der Epen. Das Volks-Epos ist seinem Wesen nach hauptsächlich heroisch-fabulistischer Art, somit ist die heroische Partie seine Lieblingspartie, daher befindet sich deren entsprechendes Ausdrucksmittel, das dramatische Bild, sehr im Vortheil gegen das epische Bild. Hingegen legt das Kunst-Epos den Schwerpunkt auf das höfisch-psychologische Element, deshalb wird die heroische Partie hier mit geringerer Liebe behandelt und so auch weniger gut, d. h. minder dramatisch ausgeführt. Umgekehrt verhält es sich mit der höfischen Partie. Sie erfreut sich der Vorliebe des Kunstdichters, so dass das wirksamere Ausdrucksmittel, nämlich das dramatische Bild, im Kunst-Epos stärker verwendet wird als im Volks-Epos. Dieses schlägt bei seiner Abneigung gegen das höfische Element hier sozusagen das verkürzte Darstellungsverfahren durch das epische Bild ein.

Diese Ergebnisse gründen sich auf das Kriterium der Masse. Dem entspricht das Kriterium der Länge. Der Übersichtlichkeit halber soll dies an den Durchschnittslängen gezeigt werden. Es verhält sich:

a) Beim dramatischen Bilde:

im Nib.: her. : höf. $= 38^1/_3 : 32^2/_3 = 1^1/_5 : 1$
in Iw.: $= 106 : 153 = 1 : 1^1/_2$

Es ist also das dramatische Bild des Volks-Epos in der heroischen Partie beliebter und darum auch länger als in der höfischen Partie; andererseits ist das dramatische Bild des Kunst-Epos in der höfischen Partie beliebter und darum auch länger als in der heroischen Partie; der Unterschied ist groß und absolut.

b) Beim epischen Bilde:

im Nib.: her. : höf. $= 16^2/_3 : 22^1/_3 = 1 : -1^1/_2$
in Iw.: $= 67 : 92 = 1 : -1^1/_3$

Es ist also das epische Bild des Volks-Epos wie des Kunst-Epos in der höfischen Partie länger als in der heroischen Partie. Das ist im Wesen dieses Bildes und der beiden Partien begründet. Es besteht aber ein gradueller Unterschied zwischen beiden Epenarten. Das heroisch-epische Bild ist im Volks-Epos kürzer, d. h. die summarischen Berichte sind in dieser dem Volks-Epos sympathischen Partie geringer; hingegen ist das heroisch-epische Bild des Kunst-Epos länger, d. h. die summarischen Berichte sind in dieser dem Kunst-Epos antipathischen Partie stärker. Das Gegentheil gilt für das höfisch-epische Bild aus gleichen Gründen.

So charakterisieren die Bildarten in ihren Längsverhältnissen die gegensätzlichen Tendenzen des Volks- und Kunst-Epos innerhalb der beiden im Wesen verschiedenen Partien.

Vergleicht man die Durchschnittslängen der Bilder direct miteinander, so stellen sich dieselben Ergebnisse unter einem andern Gesichtswinkel ein. Es verhält sich:

a) In der heroischen Partie:

im Nib.: ep. B. : dr. B. $= 16^2/_3 : 38^1/_3 = 1 : 2^1/_3$
in Iw.: $= 67 : 106 = 1 : 1^3/_5$

Es überwiegt also das dramatische Bild das epische im Volks-Epos viel mehr als im Kunst-Epos.

b) In der höfischen Partie:

im Nib.: ep. B. : dr. B. = $22^1/_3$: $32^2/_3$ = 1 : $1^1/_2$
in Iw.: = 92 : 153 = 1 : $1^2/_3$

Es überwiegt also das dramatische Bild das epische im Kunst-Epos etwas mehr als im Volks-Epos.

Der Unterschied ist in der heroischen Partie viel größer als in der höfischen. Das begreift sich leicht, denn in der höfischen Partie steht das Volks-Epos unter dem vorbildlichen Einfluss des Kunst-Epos.

So haben sich denn auf dem Gebiete der Darstellung im epischen und dramatischen Bilde das Volks- und Kunst-Epos in ihrem gattungsmäßigen Widerspiel geoffenbart, in einem Widerspiel, das sich von graduellen Unterschieden bis zu meritorischem Gegensatz steigert. Und nicht nur im großen Ganzen zeigt sich dies, sondern besonders fein und functionell-durchsichtig wurden die Tendenzen im Hinblick auf das Detail der in jedem Epos vorhandenen heroisch-fabulistischen und höfisch-psychologischen Partien. Auch die stilistische Abhängigkeit des Volks-Epos vom Kunst-Epos in dieser letzteren Partie trat deutlich heraus.

II. Das epische und dramatische Element.

Wie die Darstellung im großen entweder unmittelbar (im lebhaften dramatischen Bilde) oder mittelbar (im ruhigen epischen Bilde) erfolgt, so auch die Darstellung im kleinen: der Dichter stellt sich entweder als Mittelsperson berichtend zwischen Handlung und Publicum oder er verschwindet hinter dem Geschehnis, das er durch dessen Träger, die Figuren, in deren Reden unmittelbar vor der Phantasie der Hörer oder Leser wiedererstehen lässt. Von hier aus wandelt e i n Schritt den Epiker zum Dramatiker, wenn nämlich der Dichter diese geistige Art der unmittelbaren Darstellung zu einer körperlichen concretisiert. Da dies ein höheres, künstlerisches Geschick erfordert und an

eine Menge complicierter Handwerksmittel, wie Bühne, Schauspieler etc. gebunden, ist, so versteht es sich von selbst, dass das Drama dem Epos in der Entwicklung der Poesie folgt. Der Epiker kann nun seine Rollen als Erzähler oder Halbdramatiker beliebig oft und rasch wechseln, er kann in jedem Theil seines Gedichtes entweder nur erzählen, oder theils erzählen, theils dramatisieren, oder vorwiegend dramatisieren. Das Erzählen wird ihm leichter fallen, das Dramatisieren schwieriger werden; mit dem Erzählen wird er ruhiger wirken und ausführlicher darlegen können, mit dem Dramatisieren lebhafter wirken und eindrücklicher gestalten. Es kommt also für die Wahl der Darstellungsart sowohl das persönlich-artistische Moment wie die generelle Tendenz des Stoffes zur Geltung. Ist dieser wesentlich fabulistisch, so drängt er nach epischer Ausführung, ist er wesentlich psychologisch, so nach dramatischer. Das Verhältnis des epischen zum dramatischen Elemente wird daher zum subjectiven Kriterium für den Dichter, zum objectiven für den Stoff, zugleich aber auch zu einem generellen für die Kunstgattung. Das Volks-Epos mit seiner Freude am sachlich-realen wird naturgemäß das epische Element bevorzugen, das Kunst-Epos mit seiner Tendenz auf das geistig-problematische dem dramatischen Element einen größeren Spielraum einräumen. Vergleicht man darin unsere beiden typischen Beispiele, so verhält sich:

$$\text{ep.} : \text{dr.} \begin{cases} \text{im Nib.} = -1\,^3/_5 : 1 \\ \text{in Iw.} = 1 : +1\,^1/_8 \end{cases}$$

Das Volks-Epos hat also die Tendenz auf die einfachere, erzählende, das Kunst-Epos auf die compliciertere, dramatisierende Darstellung.

Scheidet man nach den heroischen und höfischen Partien, so trifft man wieder auf eine so allgemeine Tendenz, dass der gattungsmäßige Unterschied zwischen den Epen verschwindet: in beiden Dichtungen ist die heroische Partie epischer als die höfische, die höfische dramatischer als die heroische. Allerdings sind die Verhältnisse graduell verschieden: im Volks-Epos ist der Unterschied gering, im Kunst-Epos groß.

Es verhält sich:

1\. im Nib. { in der her. Partie: ep. : dr. = $1^2/_3$: 1
„ „ höf. „ : = $1^3/_5$: 1

2\. in Iw. { in der her. Partie: ep. : dr. = $1^1/_{16}$: 1
„ „ höf. „ : = 1 : $1^3/_4$

Das Kunst-Epos schafft demnach stilreiner als das Volks-Epos: es wird bei größerer Kunst stilistisch feiner.

Dies zeigt sich noch deutlicher bei eingehenderer Betrachtung.

Sondert man vorerst nur nach epischen und dramatischen Bildern ohne Rücksicht auf die heroischen oder höfischen Partien, also mit Zugrundelegung der Gesammtdichtungen, so verhält sich:

1\. im Nib. { in den ep. B.: ep. : dr. = 5 : 1
„ „ dr. B.: = $1^1/_5$: 1

2\. in Iw. { in den ep. B.: ep. : dr. = 8 : 1
„ „ dr. B.: = 1 : $+2^1/_5$

Hier wie dort strebt das epische Bild nach epischer Ausführung, das dramatische Bild nach dramatischer Ausführung. Jedoch im Kunst-Epos ist der Unterschied viel größer (Spannweite des Verhältnisses = 10) und absolut (im epischen Bild überwiegt das epische Element, im dramatischen das dramatische), während im Volks-Epos der Unterschied viel geringer ist (Spannweite = $3^4/_5$) und bloß relativ (indem in beiden Bildarten das epische Element überwiegt, jedoch im epischen Bilde stärker als im dramatischen).

Scheidet man nun innerhalb der epischen und dramatischen Bilder nach den heroischen und höfischen Partien, so verhält sich:

a) In der heroischen Partie:

1\. im Nib. { in den ep. B.: ep. : dr. = 2 : 1
„ „ dr. B.: = $1^2/_3$: 1

2\. in Iw. { in den ep. B.: ep. : dr. = $12^1/_3$: 1
„ „ dr. B.: = 1 : $1^2/_3$

Der Unterschied ist demnach im Kunst-Epos außerordentlich groß (Spannweite = 14) und absolut, im Volks-Epos klein (Spannweite = $-^1/_3$) und relativ.

b) In der höfischen Partie:

1. im Nib.	in den ep. B.: ep. : dr.	$= 8^1/_3$:	1
	„ „ dr. B.:	$= 1$:	$-1^1/_5$
2. in Iw.	in den ep. B.: ep. : dr.	$= 4^3/_5$:	1
	„ „ dr. B.:	$= 1$:	$5^1/_9$

Der Unterschied ist demnach in beiden Epen sehr groß und gleich groß (Spannweite circa $9^1/_2$) und absolut.

Überblickt man die Erscheinungen, so erweist sich das Kunst-Epos wie das Volks-Epos als stil-rein in beiden Partien. Dabei ist aber das Kunst-Epos in beiden Partien auch stil-stark ausgeprägt, das Volks-Epos hingegen ist dies nur in seiner höfischen Partie.

Es scheint nun auffällig, dass die dem Wesen des Volks-Epos verwandte Partie, die heroisch-fabulistische, zwar stil-rein, aber stil-schwach ist. Das künstlerische Moment kommt eben hier auf dem Urboden der Gattung, wenn auch richtig, doch nur schwächlich zum Ausdruck. In der dem Volks-Epos eigentlich fremden Partie, in der höfisch-psychologischen, zeigt sich hingegen eine ebenso stil-reine, wie stil-starke Prägung. Somit ist das organische stilistisch schlechter, das unorganische stilistisch besser gerathen. Die Erklärung für diese befremdende Thatsache liegt darin, dass das Volks-Epos für seine höfische Partie im Kunst-Epos sein Vorbild gefunden hat. Nur dadurch hat es sich und zwar bloß in dieser Partie künstlerisch verfeinert. Auffallend ist auch beim Kunst-Epos, dass die seinem Wesen fremde Partie, die heroische, stil-stärker gearbeitet ist, als die verwandte höfische Partie. Besteht hier eine Spannweite von $9^1/_3$, so dort von 14. Daran erkennt man jedoch wiederum den kunstmäßigen Dichter, der in einer ihm stilfremden Partie deren stilistische Eigenart aus dem Contrastgefühl zu seiner stil-heimischen Partie umso schärfer ausprägt. Man spricht ja — nach Möglichkeit — in der fremden Sprache correcter als in der eigenen.

III. Die dramatischen Formen.

Vor allem ist die artistische Seite der Frage ins Auge zu fassen. Auf den ersten Blick zeigt sich die Dramatik

des Volks-Epos recht unentwickelt. Da es wenig hievon brauchte, hat es dieses Wenige auch nur in minderer Güte. Hingegen hat die Dramatik des Kunst-Epos schon einen hohen Grad künstlerischer Reife erlangt, indem hier mit der nothwendigen Quantität auch die Qualität gewachsen ist. In den dramatischen Einzelformen als solchen unterscheiden sich die beiden Epen nicht, denn es finden sich Monologe, Ansprachen, Duologe und Polyloge hier wie dort, doch groß ist der Unterschied in deren artistischer Ausbildung und damit auch theilweise in ihrer künstlerischen Function. Zu diesen Einzelheiten tritt noch ein genereller, stilistischer Unterschied zwischen Volks- und Kunst-Epos. Das fabulierende Volks-Epos wird durch seine Stoffreude zur unmittelbaren Darstellung des Thatsächlichen gedrängt und wird dadurch realistisch. Diesem Grundzug unterwirft sich auch seine Dramatik: sie ist knapp und bestimmt wie die Rede des thatenfrohen Lebens. Hingegen ist das Kunst-Epos mit seinen psychologischen Problemen und seiner höheren, formalen Kunst stark stilisiert, wodurch seine Dramatik einen Stich ins Rhetorische erhält. Wie überall strebt auch hier die Rhetorik nach künstlerischer Eindrücklichkeit und arbeitet mit künstlichen Mitteln darauf hin. Die sachlichen Elemente werden entweder unter wirkungsvoller Anordnung combiniert oder sie werden in scharfer Sonderung atomisiert, was theils zu langathmigen Aussprachen, theils zu hastigen Stichomythien führt. Soll mit den ersteren der Schwung der höheren Rede erreicht werden, so mit den letzteren die temperamentvolle Präcision der Causerie — beides in künstlerischer Steigerung.

Es mögen nun die dramatischen Formen der beiden Epen einer directen Vergleichung unterzogen werden, und zwar zuerst im Hinblick auf die Dichtungen in toto, dann rücksichtlich der stofflichen Hauptpartien der Dichtungen.

A. Die dramatischen Formen in den Dichtungen.

1. Der Monolog.

Es verhält sich:

$$\text{dr.} : \text{lyr.} \left\{ \begin{array}{ll} \text{im Nib.:} & 37\tfrac{1}{2} : 1 \\ \text{in Iw.:} & 7\tfrac{1}{4} : 1 \end{array} \right\} 37\tfrac{1}{2} : 7\tfrac{1}{4} = 5 : 1$$

Der Monolog ist also im Volks-Epos sehr schwach, im Kunst-Epos sehr stark vertreten. Darin charakterisieren sich die beiden Epengattungen, insofern als das Volks-Epos bei seiner fabulistischen Richtung diese geistig-intime dramatische Form nur in geringem Maße, das Kunst-Epos bei seiner psychologischen Tendenz in starkem Maße braucht. Darum ist der Monolog im Kunst-Epos auch verschiedentlich ausgebildet, wie die schwankenden Längen zeigen: meist ist er zwar kurz, doch nicht selten auch lang. Die ersteren (bis 20 Zeilen) verhalten sich zu den letzteren (über 20 Zeilen) wie $2^1/_3 : 1$. Schon darin spiegelt sich die stilisierte Art des kunstmäßigen Monologs. Der volksthümliche des Nibelungenliedes erhebt sich nie über 4 Zeilen und wirkt in seiner knappen Prägnanz realistisch. Die gattungsmäßigen Gegensätze der Epen sind an ihren Monologen demnach in vollendeter Deutlichkeit ausgeprägt.

2. Die Ansprache.

Es verhält sich:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} \left\{ \begin{array}{l} \text{im Nib.} = 4^1/_2 : 1 \\ \text{in Iw.} = 4^3/_5 : 1 \end{array} \right\} 4^1/_2 : 4^3/_5 = 1 : 1$$

In dieser bequemen, halbdramatischen Form zeigt sich also kein Unterschied zwischen den beiden Epen, soweit die Masse in Betracht kommt. Wohl aher, wenn man die Einzellänge beachtet. Im Nibelungenlied ist die Ansprache in der weitaus überwiegenden Mehrzahl der Fälle sehr kurz (1—4 Zeilen), nur zu $^1/_5$ etwas länger (5—12 Zeilen). Es sind also in der Regel knappe, thatsächliche Mittheilungen in Form des Befehls oder Berichts u. zw. in realistischer Ausführung. Hingegen erscheint die Ansprache in Iwein in allen Längen u. zw. bis 20 Zeilen mit 19, bis 30 Zeilen mit 11, bis 150 Zeilen mit 2 Stück vertreten. Sie dient hier verschiedenen Zwecken: von der knappen Mittheilung bis zur rhetorisch breit gehaltenen Überredung.

3. Der Polylog und Duolog.

Es verhält sich:

$$\text{Duol.} : \text{Pol.} \left\{ \begin{array}{l} \text{im Nib.:} \quad 20^1/_5 : 1 \\ \text{in Iw.:} \ + 3^1/_5 : 1 \end{array} \right\} 20^1/_5 : 3^1/_5 = 6 : 1$$

Der Duolog als dramatische Hauptform überwiegt den Polylog natürlich in beiden Epen; doch mit großem Unterschied, denn der volksthümliche Polylog ist schwach, der kunstmäßige stark. Dies hat vor allem seine artistische Begründung: der Polylog ist schwierig zu gestalten. Die Dramatik des Volks-Epos ist hiezu künstlerisch noch nicht reif genug. Darum tritt er hier selten auf. Doch nicht nur selten, sondern auch äußerlich: er besteht mehr in einem Nacheinander- als Zueinander-Sprechen, ist daher zur psychologischen Problemführung ungeeignet, bietet wesentlich bloß eine Reihe von Stimmungsporträts der betheiligten Figuren. Anders im Kunst-Epos. Diesem gelingt die Form künstlerisch, darum verwendet es dieselbe häufig und zugleich organisch zur Darstellung eines Conflictes mehrerer Personen. Diesen Gegensatz erweist auch die Einzellänge. Im Nibelungenlied bewegen sich die Polyloge zwischen 5 und 24 Zeilen, in Iwein zwischen 81 und 216 Zeilen.

Die Duologe dienen hier und dort allen Zwecken und erscheinen darum hier wie dort in allen üblichen Längen.

Bisher wurden die beiden Epen in toto hinsichtlich ihrer dramatischen Formen verglichen. Die Unterschiede waren durchgreifend und verständlich aus dem gegensätzlichen Wesen der Dichtungen. Man darf aber nicht vergessen, dass sich jede der beiden Dichtungen aus je zwei gegensätzlichen Elementen, aus der heroischen und höfischen Partie zusammensetzen, die überall ihre typischen Gemeinsamkeiten herauskehren. Die Untersuchung muss also unter Berücksichtigung dieser Doppelnatur der Epen eingehender geführt werden.

B. Die dramatischen Formen in den elementaren Partien.

1. Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.

1. im Nib. $\left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 59\frac{1}{2} : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 26 : 1 \end{array} \right\} 59\frac{1}{2} : 26 = +2 : 1$

2. in Iw. $\left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 9\frac{2}{3} : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 4\frac{3}{5} : 1 \end{array} \right\} 9\frac{2}{3} : 4\frac{3}{5} = +2 : 1$

Es herrschen also ganz die gleichen Verhältnisse: die höfische Partie ist doppelt so stark an Monolog als die heroische, sowohl im Nibelungenlied wie in Iwein.

Doch hinsichtlich der Einzellänge ergeben sich Unterschiede. Im Nibelungenlied ist der Monolog in beiden Partien kurz (1—4 Zeilen), in Iwein aber erscheint er in der höfischen Partie relativ viermal länger als in der heroischen. Es verhält sich nämlich hier:

$$\text{k.}:\text{l.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 12:3 = 4:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 4:4 = 1:1\end{array}\right.$$

So hat denn die höfische Partie mit ihrer psychologischen Tendenz die geistig-intime Form des Monologs in beiden Epen doppelt so stark ausgebildet als die fabulistische heroische Partie und hat — über diese technische Gemeinschaft hinaus — im Kunst-Epos ihren Monolog ausdrucksfähiger gestaltet als die heroische Partie.

2. Die Ansprache.

Diese halbdramatische Form spielt in den zwei Epen eine verschiedene Rolle. Infolge der wenig ausgebildeten Dramatik des Volks-Epos erhält sie zwischen den kümmerlichen Duologen und Polylogen des Nibelungenliedes sozusagen volldramatischen Wert, während sie infolge der reichentwickelten Dramatik des Kunst-Epos inmitten gutgebildeter Duologe und Polyloge als ein niedriges dramatisches Ausdrucksmittel empfunden wird. Daher kommt es, dass die Ansprache im Nibelungenlied in beiden Partien fast gleichmäßig verwertet wird, während sie im Kunst-Epos nur in der dramatisch minderwertigen, in der heroischen Partie zu größerer Entfaltung gelangt, die ihr die dramatisch wertvollere, die höfische Partie hier versagt. Es verhält sich:

1. In Iwein:

$$\text{Dial.}:\text{Anspr.}\left\{\begin{array}{l}\text{in der her. P.} = 3^2/_3:1\\ \text{„ „ höf. P.} = 10:1\end{array}\right\}\ 3^2/_3:10 = 1:3$$

Im Kunst-Epos ist also die heroische Ansprache dreimal stärker als die höfische.

2. Im Nibelungenlied:

$$\text{Dial.} : \text{Anspr.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 5:1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 4:1 \end{array} \right\} 5:4 = 1\tfrac{1}{4}:1$$

Im Volks-Epos ist also die höfische Ansprache um ein Geringes stärker als die heroische.

Betrachtet man die Einzellänge, so zeigt sich auch hier der Gegensatz der beiden Epen. Im Kunst-Epos ist nur die heroische Ansprache in dreierlei Längen (kurz, mittel, lang), also in verschiedenartiger und reichlicher Ausbildung zu finden, während die höfische Ansprache bloß kurz und mittellang, also kümmerlich ausgebildet erscheint. Im Volks-Epos ist die Ansprache überhaupt nur kurz oder mittellang, ist aber die heroische viel öfter kurz als die höfische, denn es verhält sich: k. : (m.+l.)

$$\text{in Iw.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 16:13 = -1\tfrac{1}{4}:1 \\ \text{„ „ höf. P.} = \ \ 3:\ \ 3 = \ \ 1 \ \ :1 \end{array} \right\} \begin{array}{c} \underbrace{-1\tfrac{1}{4}:1} \\ -1\tfrac{1}{4}:1 \end{array}$$

$$\text{im Nib.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 23:\ \ 3 = \ \ 7\tfrac{2}{3}:1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 16:\ \ 6 = \ \ 2\tfrac{2}{3}:1 \end{array} \right\} \begin{array}{c} \underbrace{7\tfrac{2}{3}:2\tfrac{2}{3}} \\ -3:1 \end{array}$$

Der Unterschied zwischen den Partien ist dort gering, wo die Form von geringer Bedeutung ist, da groß, wo sie an Bedeutung gewinnt. Die Ausdrucksfähigkeit der Form hängt eben immer von der Wichtigkeit des geistigen Gehaltes ab, den sie umschließt.

3. Der Polylog.

Da der Polylog auf der niederen Stufe der Dramatik des Volks-Epos psychologisch wenig brauchbar ist, hingegen auf der höheren Stufe der Dramatik des Kunst-Epos psychologisch sehr verwendbar wird, so begreift sich, dass er im Volks-Epos in der heroischen Partie doppelt stärker erscheint, als in der höfischen, dass er aber im Kunst-Epos in der höfischen Partie dreimal stärker erscheint, als in der heroischen. Es verhält sich nämlich: Duol. : Pol.

$$\text{im Nib.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = 15\tfrac{1}{2}:1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 30\tfrac{3}{4}:1 \end{array} \right\} \begin{array}{c} \underbrace{15\tfrac{1}{2}:30\tfrac{3}{4}} \\ 1:2 \end{array}$$

$$\text{in Iw.} \left\{ \begin{array}{l} \text{in der her. P.} = \ \ 4\tfrac{3}{4}:1 \\ \text{„ „ höf. P.} = \ \ 1\tfrac{3}{5}:1 \end{array} \right\} \begin{array}{c} \underbrace{4\tfrac{3}{4}:1\tfrac{3}{5}} \\ 3:1 \end{array}$$

Der Gegensatz ist hier absolut infolge der functionellen Verschiedenheit der Form.

4. Der Duolog.

Die Stärke des Duologs hängt von der Concurrenzkraft des Polylogs ab. Die obigen Verhältnisse haben dies bereits beleuchtet und gezeigt, dass der heroische Duolog im Nibelungenlied schwächer ist als der höfische, in Iwein stärker ist als der höfische.

In der Einzellänge des heroischen, resp. höfischen Duologs spiegeln sich die gegensätzlichen Tendenzen der beiden Epengattungen: im Nibelungenlied ist der heroische Duolog seltener und länger, der höfische häufiger und länger; in Iwein ist der heroische Duolog häufiger und kürzer, der höfische seltener und länger. Der volksthümlich-heroische Duolog ist darum relativ länger als der kunstmäßige, weil er im Gegensatz zu diesem sachlicher ist, d. h. fabulistische Elemente mit sich führt; der kunstmäßig-höfische Duolog ist darum relativ länger als der volksthümliche, weil er in Gegensatz zu diesem psychologischer ist.

So verräth sich die Eigenart der beiden Epengattungen auch in der Verwendung der einzelnen dramatischen Formen in Hinblick auf die beiden Stoffpartien, wodurch die allgemeinen Verhältnisse von früher noch schärfer heraustreten.

Der Bau des Duologs.

Im Kunst-Epos haben sich hierin tiefgreifende Unterschiede zwischen der heroischen und höfischen Partie ergeben. Gleiche Feinheit der Bildung ist für das Volks-Epos bei seinem künstlerischen Tiefstand im Dramatischen nicht zu erwarten. Besieht man sich vorerst die Durchschnittslänge der Redestücke, so beträgt sie:

in Iw.	in den heroischen Partien	$11\frac{1}{5}$	Zeilen
	„ „ höfischen „	$6\frac{1}{2}$	„
im Nib.	in den heroischen Partien	$4\frac{2}{3}$	Zeilen
	„ „ höfischen „	4	„

Im Kunst-Epos ist der höfische Duolog viel lebhafter als der heroische, im Volks-Epos zeigt sich dieselbe Tendenz, ist aber kaum merklich.

Prüft man die Zahl der Redestücke, so verhält sich: Minimalziffer : factischer Ziffer:

in Iw. { in den heroischen Partien = 1 : 2²/₃
„ „ höfischen „ = 1 : 5²/₃

im Nib. { in den heroischen Partien = 1 : 1⁷/₈
„ „ höfischen „ = 1 : 1¹/₂

Der höfische Duolog des Kunst-Epos ist lebhafter als der heroische (bei starkem Unterschied); umgekehrt ist der heroische Duolog des Volks-Epos lebhafter als der höfische (bei schwachem Unterschied). Im Kunst-Epos ist eben der höfische Duolog wichtiger, im Volks-Epos der heroische; daher auch der Qualitäts-Gegensatz. Beachtet man die Länge der Redestücke, so verhält sich:

in Iw.: m.:(k.+l.) { in den heroischen Partien = 1 : 1¹/₂
„ „ höfischen „ = 1 : 3¹/₂

im Nib.: m.:(k.+l.) { in den heroischen Partien = 1 : 4
„ „ höfischen „ = 1 : 7

Der Unterschied ist im Kunst-Epos wieder etwas größer als im Volks-Epos, in beiden herrscht aber die gleiche Tendenz: die Redestücke sind an Länge im höfischen Duolog nuancenreicher als im heroischen, denn der psychologische Duolog erfordert eine freiere Gliederung als der fabulistische.

So zeigen sich auch in diesem Detail, im Bau des Duologs, die allgemein-epischen Einflüsse, die besonderen der epischen Gattungen und die generellen der stofflichen Partien. Beim künstlerisch fein-ausgebildeten Kunst-Epos ist das gewonnene Bild voll scharfer Contouren, beim Volks-Epos mit seiner schwach entwickelten Dramatik ist es naturgemäß ziemlich verschwommen.

IV. Figuren-Technik.

Die Figuren theilen sich in die zwei Kategorien der Haupt- und Nebenfiguren. Die Bedeutung jeder Kategorie spiegelt sich summarisch-quantitativ in der ihr zufallenden Masse des dramatischen Elementes, speciell-qualitativ in ihrem Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen.

A. Die Dichtungen in toto.

1. Zahl der Figuren.

Es hat Iw.: 4 Hauptfig., 29 Nebenfig. = 1 : 7¼
Nib.: 5 „ 21 „ = 1 : 4⅕

Theilt man die Nebenfiguren in die wichtigeren, Nebenfiguren im engeren Sinne, und in die unwichtigen Hilfsfiguren, so hat

Iw.: 4 Nebenfig., 25 Hilfsfig. = 1 : 6¼
Nib.: 9 „ 12 „ = 1 : 1⅓

Das Kunst-Epos hat also im Ganzen mehr Figuren als das Volks-Epos, was zu seinem stärkeren Herausarbeiten des psychologischen Elements stimmt. Es verleiht weiters den Hauptfiguren größeren Wert als das Volks-Epos, einmal weil es deren weniger besitzt und hauptsächlich weil es ihnen durch eine geringe Zahl von Nebenfiguren nur schwächere Concurrenz an Interesse machen lässt; dagegen schwächt das Volks-Epos die Hauptfiguren durch die größere Zahl derselben, macht sie also extensiv, und vor allem, es stellt ihnen eine stattliche Reihe von Nebenfiguren concurrierend zur Seite. Auch dieser Gegensatz stimmt zur psychologischen Tendenz des Kunst-Epos mit der Devise: „non multa, sed multum", und zur fabulistischen Tendenz des Volks-Epos, dessen äußerer Stoffreichthum mehr Figuren nach dem Vordergrunde drängt. Dass das Kunst-Epos doppelt so viele Hilfsfiguren hat als das Volks-Epos (25 : 12), zeigt gleichfalls für seine psychologische Tendenz, indem sich hier selbst die minderwichtige Personalhandlung in dramatischer Präcision auslebt. So enthüllt schon das äußerliche Moment der Figurenzahl die gegensätzliche Art der Epengattungen.

2. Extensität der Figuren.

Beachtet man das Verhältnis der Haupt- und Nebenfiguren in Bezug auf die dramatische Masse, so fällt auf, dass die Hauptfiguren des Kunst-Epos gegenüber den Nebenfiguren dramatisch viel schwächer bedacht sind im Gegensatze zu den Hauptfiguren des Volks-Epos. Es verhalten sich nämlich:

in Iw.: Hauptfig. : Nebenfig. = $2529\frac{1}{2} : 1227\frac{1}{2} = +2 : 1$
im Nib.: = $789 : 249 = 3\frac{1}{7} : 1$

Beim fabulistischen Volks-Epos reicht also das psychologische Interesse für die Figuren nicht weit, es beschränkt sich wesentlich auf die Hauptfiguren: nur die wichtigsten Figuren werden psychologisch vertieft, die übrigen gehen psychologisch sozusagen fast leer aus. Wiederum ein Zeichen für die psychologische Unreife des Volks-Epos. Anders beim Kunst-Epos. Hier wirken die psychologische Haupt-Tendenz und die artistische Vollreife im Dramatischen zusammen, um auch die Nebenfiguren, ja zum Theil selbst die Hilfsfiguren psychologisch besser, also dramatisch reicher auszustatten. Der Concentration des wuchtigen Volks-Epos steht die Detaillierung des graziösen Kunst-Epos gegenüber.

3. Intensität der Figuren.

Fragt man nach der Antheilnahme der Figurengruppen an den einzelnen dramatischen Formen, so stellt sich das Verhältnis der Hauptfiguren zu den Nebenfiguren am anschaulichsten innerhalb der einzelnen dramatischen Formen dar.

a) Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.:

in Iw. { bei den Hauptfig. = $6\frac{1}{2} : 1$; „ „ Nebenfig. = $18\frac{1}{4} : 1$ } $\underbrace{6\frac{1}{2} : 18\frac{1}{4}}_{1:3}$

im Nib. { bei den Hauptfig. = $42\frac{2}{3} : 1$; „ „ Nebenfig. = $26\frac{2}{3} : 1$ } $\underbrace{42\frac{2}{3} : 26\frac{2}{3}}_{-2:1}$

Die Hauptfiguren in Iwein sind also dreimal lyrischer als die Nebenfiguren; im Nibelungenlied fast um die Hälfte weniger lyrisch als die Nebenfiguren.

Der Unterschied ist absolut und sehr groß: im psychologischen Kunst-Epos sind die Hauptfiguren sehr lyrisch ganz entsprechend ihrer Bedeutung, dem geistigen Interesse, das sie einflößen. Es sind modernere, weichere, ihrer selbst bewusste, zur Reflexion und Sentimentalität geneigte Menschen. Die Lyrik des Kunst-Epos ist primär-individuell. Ganz anders im Volks-Epos. Hier rückt die Lyrik von den

Hauptfiguren zu den Nebenfiguren ab. Die Hauptfiguren sind heroisch-unmodern, thatenfroh und wortkarg, ohne viel Reflexion, weil mehr instinctiv. Hingegen werden die Nebenfiguren lyrisch, aber nicht individuell-lyrisch: sie entfalten vielmehr reflectorisch die Lyrik der Situation, indem sie der Stimmung des Vorfalls typisch-lyrischen Ausdruck verleihen. Es sind Stimmungsfiguren und als solche Stimmungsbehelfe des Autors gegenüber seinem Publicum. Die Lyrik des Volks-Epos ist demnach vorzugsweise secundär-generell.

b) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial.: Anspr.:

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{l}\text{bei den Hauptfig.} = 3\tfrac{1}{2} : 1\\ \text{,, ,, Nebenfig.} = -10 : 1\end{array}\right\}\underbrace{3\tfrac{1}{2} : -10}_{1 : -3}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{l}\text{bei den Hauptfig.} = 5\tfrac{1}{4} : 1\\ \text{,, ,, Nebenfig.} = 3 : 1\end{array}\right\}\underbrace{5\tfrac{1}{4} : 3}_{1\tfrac{2}{3} : 1}$$

Die Tendenz ist conträr: in Iwein sind die Hauptfiguren stärker an Ansprache, im Nibelungenlied die Nebenfiguren. Hier ist sie die Meldeform, enthält sie die fabulistischen Berichte, deren das Volks-Epos mit seiner starken Außenhandlung so sehr bedarf; dort ist sie vertrauliche Aussprache psychologischer Art seitens der wichtigeren Hauptfiguren. Im Kunst-Epos intimiert sie, im Volks-Epos informiert sie.

c) Der Polylog.

Es verhält sich: Duol.: Pol.:

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{l}\text{bei den Hauptfig.} = 4\tfrac{1}{5} : 1\\ \text{,, ,, Nebenfig.} = 2\tfrac{1}{6} : 1\end{array}\right\}\underbrace{4\tfrac{1}{5} : 2\tfrac{1}{6}}_{-2 : 1}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{l}\text{bei den Hauptfig.} = 30 : 1\\ \text{,, ,, Nebenfig.} = 9 : 1\end{array}\right\}\underbrace{30 : 9}_{3\tfrac{1}{3} : 1}$$

In Iwein sind die Hauptfiguren zweimal stärker an Polylog als die Nebenfiguren; im Nibelungenlied $3\tfrac{1}{3}$mal.

Demnach herrscht in beiden Epengattungen dieselbe Tendenz: die Hauptfiguren sind stärker an Polylog als die Nebenfiguren. Doch diese besitzen in Iwein wesentlich mehr

Polylog als im Nibelungenlied. Das bezeugt, dass die Nebenfiguren in Iwein psychologisch wertvoller sind, weil sie durch den Polylog in die geistigen Conflicte der Hauptfiguren öfter einbezogen werden als im Nibelungenlied, wo meist nur je eine Nebenfigur mit je einer Hauptfigur zu einem mehr sachlichen Duolog herangezogen wird.

d) Der Duolog.

In Iwein sind die Hauptfiguren schwächer, im Nibelungenlied stärker duologisch. Die stärkere Verwendung der engeren Form des Duologs spricht für die geringere psychologische Entwicklung im fabulistischen Volks-Epos gegenüber dem psychologischen Kunst-Epos.

Dies die Verhältnisse in den Gesammt-Dichtungen.

B. Die elementaren Partien.

Es fragt sich nun, in wieweit sich die Total-Erscheinungen nach den beiden, generell-verschiedenen, heroischen und höfischen Partien nuancieren.

1. Extensität der Figuren.

Es verhalten sich quantitativ an dramatischer Masse: Hauptfig. : Nebenfig.:

$$\text{in Iw.} \left\{ \begin{array}{lll} \text{in den her. P.} = & 2 & :1 \\ \text{,, ,, höf. P.} = & 2\tfrac{1}{3} & :1 \end{array} \right\} \frac{2 : 2\tfrac{1}{3}}{1 : +1}$$

$$\text{im Nib.} \left\{ \begin{array}{lll} \text{in den her. P.} = & 5 & :1 \\ \text{,, ,, höf. P.} = & +2 & :1 \end{array} \right\} \frac{5 : 2}{2\tfrac{1}{2} : 1}$$

Der Unterschied ist im Kunst-Epos gering, im Volks-Epos stark — bei conträrer Tendenz. Das Kunst-Epos strebt überhaupt nach vertiefter Psychologie, lässt also in der psychologischen Partie par excellence, also in der höfischen, die Hauptfiguren den Nebenfiguren an dramatischer Masse noch mehr überlegen werden als in der heroischen Partie. Anders im Volks-Epos. Dieses hat die Tendenz nach dem Fabulistischen, seine Dramatik dient also viel mehr dem Verlebendigen der Darstellung der sachlichen Vorfälle, als der Vertiefung der psychologischen Vorgänge. Darum sind

in der fabulistischen Partie par excellence, also in der heroischen, die Hauptfiguren den Nebenfiguren an dramatischer Masse mehr als doppelt so stark überlegen im Vergleich mit der höfischen Partie. Hier ist die heroische Partie wichtiger, folglich wird sie auch lebendiger dargestellt.

So spiegelt sich denn schon in dem mehr äußerlichen Moment der Extensität der Gegensatz der Epengattungen.

2. Intensität der Figuren.

Um die Übersichtlichkeit nicht zu sehr zu erschweren, ist es hier geboten, die Untersuchung nach den beiden Figuren-Kategorien zu trennen.

a) Die Hauptfiguren.

α) Der Monolog.

Er verhält sich: dram. : lyr.:

$$\text{in Iw.}\ \left\{\begin{array}{l} \text{in den her. P.} = 7\tfrac{1}{2} : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = +3 : 1 \end{array}\right\} \begin{array}{c} \underbrace{7\tfrac{1}{2} : +3} \\ 2\tfrac{1}{2} : 1 \end{array}$$

$$\text{im Nib.}\ \left\{\begin{array}{l} \text{in den her. P.} = 50 : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 36 : 1 \end{array}\right\} \begin{array}{c} \underbrace{50 : 36} \\ -1\tfrac{1}{2} : 1 \end{array}$$

Die Hauptfiguren sind also in beiden Epen in deren höfischen Partien lyrischer als in den heroischen. In viel stärkerem Maße tritt dies aber im Kunst-Epos hervor, was aus dessen psychologischer Tendenz nothwendigermaßen erfließt.

β) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial. : Anspr.:

$$\text{in Iw.}\ \left\{\begin{array}{l} \text{in den her. P.} = -3 : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 5\tfrac{1}{4} : 1 \end{array}\right\} \begin{array}{c} \underbrace{-3 : 5\tfrac{1}{4}} \\ 1 : -2 \end{array}$$

$$\text{im Nib.}\ \left\{\begin{array}{l} \text{in den her. P.} = 4\tfrac{2}{5} : 1 \\ \text{„ „ höf. P.} = 7 : 1 \end{array}\right\} \begin{array}{c} \underbrace{4\tfrac{2}{5} : 7} \\ 1 : +1\tfrac{1}{2} \end{array}$$

Es herrschen wiederum ähnliche Verhältnisse in beiden Epen: die Hauptfiguren sind in der heroischen Partie reicher mit der Ansprache ausgestattet als in der höfischen. Die schwache halbdramatische Form eignet sich im allgemeinen eben besser für den fabulistischen Bericht als für

das psychologische Geständnis. Das feinere Kunst-Epos zeigt auch hier schärfere Profilierung als das gröbere Volks-Epos.

γ) Der Polylog.

Es verhält sich: Duol. : Pol.:

		Duol. : Pol.	
in Iw.	in den her. P.	= 5 : 1	5 : 3
	„ „ höf. P.	= 3 : 1	$1\frac{2}{3} : 1$
im Nib.	in den her. P.	= 25 : 1	$25 : 39\frac{1}{2}$
	„ „ höf. P.	= $39\frac{1}{2}$: 1	$1 : 1\frac{3}{5}$

Die Epen verfolgen conträre Tendenzen: in Iwein sind die Hauptfiguren in der höfischen Partie, im Nibelungenlied in der heroischen Partie mehr polylogisch. Der kunstmäßige Polylog wird eben auf der höheren Stufe seiner artistischen Entwicklung psychologisch, während der volksthümliche auf seiner niedrigen Stufe referierend bleibt. Der psychologische Polylog drängt aber selbstverständlich mehr nach der höfischen, der referierende mehr nach der heroischen Partie.

δ) Der Duolog.

Der kunstmäßige Duolog ist schwächer in der höfischen Partie, wo er vom Polylog die stärkere Concurrenz zu erleiden hat, er ist stärker in der heroischen Partie, wo diese Concurrenz sich schwächt. Umgekehrt verhält es sich aus gleichem Grunde mit dem volksthümlichen Duolog.

Überschaut man die Erscheinungen, so verfolgen die Hauptfiguren in beiden Epen die gleiche Tendenz: mit ihrem Monolog drängen sie nach der psychologisch-höfischen Partie, mit ihrer Ansprache nach der fabulistisch-heroischen. Immer zeigt das Kunst-Epos hiebei schärfere Verhältnisse als das Volks-Epos. Hingegen unterscheiden sich die beiden Epen im Duolog und Polylog, weil diese Formen sich in ihrer artistischen Ausbildung und damit in ihrer functionellen Wirkung ändern. Als summarisches Ergebnis hat sich herausgestellt, dass das Kunst-Epos seine Hauptfiguren in der höfisch-psychologischen Partie geistig-intimer gestaltet als in der heroisch-fabulistischen und dass es darin das Volks-Epos bei weitem übertrifft.

b) Die Nebenfiguren.

α) Der Monolog.

Es verhält sich: dr. : lyr.:

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{ll}\text{in den her. P.} = 18 & : 1\\ \text{„ „ höf. P.} = 16 & : 1\end{array}\right\}\underbrace{18 : 16}_{+1 : 1}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{ll}\text{in den her. P.} = 10 & : 1\\ \text{„ „ höf. P.} = 16^2/_3 & : 1\end{array}\right\}\underbrace{10 : 16^2/_3}_{1 : +1^1/_2}$$

Im Kunst-Epos herrscht kein Unterschied. Im Volks-Epos besitzen die Nebenfiguren in der heroischen Partie mehr Monolog als in der höfischen Partie: die Situationslyrik ist eben naturgemäß in der fabulistischen Partie stärker als in der psychologischen.

β) Die Ansprache.

Es verhält sich: Dial. : Anspr.:

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{ll}\text{in den her. P.} = 8^1/_2 & : 1\\ \text{„ „ höf. P.} = -16 & : 1\end{array}\right\}\underbrace{8^1/_2 : -16}_{1 : \ 2}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{ll}\text{in den her. P.} = 10 & : 1\\ \text{„ „ höf. P.} = -\ 2 & : 1\end{array}\right\}\underbrace{10 : -2}_{+5 : \ 1}$$

Die Tendenz der Epen ist conträr. Im Kunst-Epos ist die Ansprache stärker in der heroischen Partie, im Volks-Epos stärker in der höfischen Partie: hier ist die Ansprache beim niedrigeren artistischen Stand volldramatisch, dort bei der feiner gebildeten Dramatik halbdramatisch, hier also psychologisch, dort fabulistisch.

γ) Der Polylog und Duolog.

Es verhält sich: Duol. : Pol.:

$$\text{in Iw.}\left\{\begin{array}{ll}\text{in den her. P.} = +\ 4 & : 1\\ \text{„ „ höf. P.} = \ 1 & : 1^2/_3\end{array}\right\}\underbrace{+4 : -^2/_3}_{6 : 1}$$

$$\text{im Nib.}\left\{\begin{array}{ll}\text{in den her. P.} = 5^1/_3 & : 1\\ \text{„ „ höf. P.} = 18 & : 1\end{array}\right\}\underbrace{5^1/_3 : 18}_{1 : 3^2/_5}$$

Die Tendenz der Epen ist conträr: im Kunst-Epos streben die Nebenfiguren in den heroischen Partien relativ sehr schwach nach dem Polylog, in den höfischen sehr stark; umgekehrt im Volks-Epos. Im Kunst-Epos werden

die Nebenfiguren durch den Polylog in psychologische Verbindung gebracht: darum ihre starke, polylogische Verwendung in der höfischen Partie. Im Volks-Epos werden die Nebenfiguren nicht psychologisch, sondern fabulistisch zu den Hauptfiguren herangezogen durch den fabulistischen Polylog: darum ihre starke polylogische Verwendung in den heroischen Partien.

Überschaut man die Erscheinungen, so zeigt sich ein starker Unterschied zwischen beiden Epen. Die Lyrik der Nebenfiguren ist im Kunst-Epos schwach, im Volks-Epos stärker; es ist aber hier eine unindividuelle Situationslyrik der Stimmungsfiguren, die als solche in den heroischen Partien vorherrscht. Die Ansprache und der Polylog haben verschiedene Functionen in den beiden Epen und finden daher eine conträre Anwendung in deren verschiedenen Partien. Als summarisches Ergebnis stellt sich heraus, dass im Kunst-Epos die Nebenfiguren psychologischer behandelt werden als im Volks-Epos. Die vergeistigende Kraft des Kunst-Epos erstreckt sich bis auf die Nebenfiguren.

In der Vergleichung des Volks- und Kunst-Epos hinsichtlich ihrer Kunstformen hat sich demnach erwiesen, dass an sich ganz dieselben Formen hier und dort zur Anwendung gelangen. Doch in der Ausbildung und infolgedessen in der Verwendung der Formen ergeben sich oft Unterschiede, die sich zu Gegensätzen steigern. Darin spiegelt sich immer die generelle Eigenart der tendenziös geschiedenen Epengattungen. Über diesen Differenzen herrscht aber auch oft Harmonie. Dann hat man es mit allgemein epischen Darstellungsmaximen zu thun, die nur in graduellen Nuancen den Bedürfnissen der Epengattung sich anpassen. Immer aber wirken die Kunstformen als fein-empfindliche Kriterien, weil in ihnen das Wesen der Dichtung, die poetische Kunst zu formal-sicherem Ausdruck gelangt und weil sie der große Dichter unbewusst in trieb-artiger Präcision schafft.

DIE TROILUS-EPEN

VON

BOCCACCIO UND CHAUCER.

Die epischen Kunstformen
im Dienste der Stimmung des Dichters.

An Hartmanns Iwein wurde die Existenz der specifisch-epischen Kunstformen aufgezeigt. Sie konnten nicht nur in ihrem generellen Wesen gefasst und erklärt werden, sondern auch — bei ihrem feinen Anpassungsvermögen an die Bedürfnisse der organisch-verschiedenen Theile der Dichtung — in ihrer sachlichen Variabilität beobachtet werden.

Weitab vom kunstmäßigen Iwein liegt das volksthümliche Nibelungenlied. Auch für dieses Epos ergaben sich dieselben Kunstformen nach Wesen und Variabilität. Da aber im Nibelungenliede die Arbeit zweier Autoren vorliegt, so erstand hier die Frage nach der individuellen Prägung der Kunstformen. Es zeigte sich, dass dieselben nicht nur sachlich, sondern auch persönlich variabel sind, dass sie nicht nur objectiv die Dichtung, sondern auch subjectiv den Dichter zu charakterisieren vermögen.

Nun soll versucht werden, ob die Kunstformen auf das feinste psychische Moment der Dichtung, auf deren Stimmung reagieren. Diese ist ebenso unabhängig vom Stoff der Dichtung, wie von der artistischen Eigenart des Dichters. Sie beruht einzig auf der Tendenz des Dichters, die er mit seinem Werke — mehr oder minder bewusst — verfolgt. Die Stimmung liegt erst im Autor, verpflanzt sich dann in sein Opus, um endlich von hier auf das Publicum überzuspringen. Sie ist der psychische Ausgangs-, Mittel- und End-Punkt aller Poesie: aus ihr wird das Gedicht geboren, in ihr findet es seine Vollendung, durch sie erreicht es seinen Zweck. Erst die Stimmung gestaltet den Stoff poetisch, indem sie ihn zur intensiveren und intimeren Aufnahme umformt — erst

seitens des schaffenden Autors, dann seitens des nachschaffenden Publicums, u. zw. zur Aufnahme nicht durch den Verstand, sondern durch die Phantasie und das Gemüth. Die Stimmung erhebt eben den Stoff erst in den Bereich der höheren Wahrheit: sie erhebt ihn über die verstandesmäßige Giltigkeit eines Einzelfalles zur Allgemein-Giltigkeit, indem sie Autor und Publicum zwingt, den äußerlichen Einzelfall innerlich zu ihrem persönlichen Erlebnis werden zu lassen.

Es fragt sich nun, ob das stimmungsmäßige an der Dichtung auch seinen Ausdruck in deren technischen Kunstformen findet. Ein anschaulicher und wissenschaftlich exacter Nachweis kann hiefür bloß dann erbracht werden, wenn von ein und demselben Stoffe mehrere Dichtungen verschiedener Autoren mit verschiedener Wirkung als Untersuchungsobjecte vorliegen. Der Unterschied liegt dann nicht im Real-stofflichen, nicht im Artistisch-persönlichen, sondern einzig im Stimmungsmäßigen. Die Stimmung verändert die Auffassung der im Stoff liegenden Idee und die künstlerische Darstellung von Stoff und Idee. So wird sie wohl auch die Formen der einzelnen Dichtungen zum Zweck specifischen Eindrucks verändern. Einen solchen Fall bietet für das mittelalterliche Epos die Troilus-Sage.

Nur die Meisterwerke der zwei größten Epiker, welche in der Zeit der Renaissance ihre Kraft an der poetischen Ausgestaltung der viel bearbeiteten Troilus-Sage erprobt haben, sollen in den Kreis der folgenden Untersuchung gezogen werden: „Filostrato“ von Boccaccio und „Troylus and Cryseyde“ von Chaucer. Weil aber denselben Stoff am Ausgange der gleichen Culturperiode Shakspere — wenngleich dramatisch — in seinem „Troilus and Cressida“ bearbeitet hat, so soll auch dieses Drama insoweit zur Untersuchung herangezogen werden, als die allgemein-formalen Beziehungen zwischen Stoff und Stimmung in Frage kommen.

So verschieden diese drei Dichtungen in Wesen und Wirkung sind, im Stoff, d. h. im Verlauf der äußeren Handlung, also in den Grundzügen der Fabel, herrscht völlige Gleichheit:[1])

---

[1]) Der Einfachheit halber werden die geläufigsten Namensformen, also die Shaksperischer Prägung, auch für die beiden Epen verwendet.

Troilus verliebt sich in Cressida; Pandarus führt die Liebenden zusammen; kurzes heimliches Liebesglück; das Schicksal reißt die Liebenden auseinander und Cressida bricht mit Diomed die Treue; Troilus geht darüber zugrunde.

Dieses classische Beispiel für die Bedeutungslosigkeit des Stoffes gegenüber seiner Ausführung durch den Dichter soll benützt werden, um im einzelnen zu zeigen, wie für das Werden der Dichtung das individuelle Moment, nämlich die Stimmung des Dichters, wie für das Wirken der Dichtung das generelle Moment, nämlich deren formale Kunstmittel, von ausschlaggebender Bedeutung sind. Weiters, dass zwischen der Stimmung des Dichters und der meist unbewussten Wahl der formalen Kunstmittel ein organischer Zusammenhang innerlicher Nothwendigkeit besteht, kurz, dass die Technik des großen Dichters nicht nur eine allgemein-persönliche, sondern speciell-stimmungsmäßige ist.

Die folgende Untersuchung hat also erst die drei Dichtungen absolut zu analysieren, dann die drei Dichter im Verhalten zu ihrem Stoff zu betrachten, endlich die Kunstformen in den Dichtungen hinsichtlich ihrer Wirksamkeit zur Erreichung der angestrebten Effecte zu prüfen.

I. Die Dichtungen.

Boccaccios „Filostrato“ ist die sentimentale Geschichte von Troilus und Cressida.

Wie der junge, aber schon halb blasierte Liebesspötter Troilus in plötzlicher Leidenschaft für Cressida erglüht, wie er mit Hilfe seines jungen Freundes Pandarus bei der ebenso besonnenen, wie temperamentvollen jungen Witwe bald zum Ziele seiner Wünsche gelangt, wie sich beide ihres Liebesglücks erfreuen, das findet in schöner Sprache voll zarter Empfindung seine anschauliche Darstellung. Trotzdem liegt über diesen Partien ein Hauch von Conventionalität. Dann aber als ein blindes Schicksal den süßheimlichen Bund äußerlich löst — Cressida wird von Troja ins Griechenlager ausgeliefert —, als die Liebenden unter Treuschwur herzbrechenden Abschied nehmen, als der in

der Stadt zurückgebliebene Troilus seiner entschwundenen Geliebten nachseufzt, als sich ihm mählich der Zweifel an ihrer Treue ins Herz frisst, als er Proben ihrer Untreue erhält, die er sich erst auszureden versucht, aber bald in trostloser Gewissheit nicht mehr hinwegdeuteln kann, da wird die Schilderung immer lebendiger: die schwellenden Stimmungen werden je nach ihrer Art in zart verblassenden Aquarelltönen oder in satten Tempera-Accorden gemalt. Am Schlusse jedoch, wo der verzweifelte Troilus den heroischen Tod in der Schlacht sucht und findet, schrumpft die Darstellung zu einem farblos-hastigen Bericht zusammen.

Chaucers „Troylus and Cryseyde“ ist die humoristische Geschichte des Heldenpaares.

Dem spröden Troilus passiert das Malheur, dass er sich in die klug-keusche Cressida plötzlich verliebt. Viel Müh' und Schlauheit kostet es dem im Grunde gutherzigen, aber intriguen-freudigen alten Sünder Pandarus, die jungen Leute zusammenzubringen. Schon aus Troilus das Geständnis seiner verschwiegenen Leidenschaft herauszukriegen, ist nicht leicht, und schwerer noch wird's, die ehrenstolze Cressida für seinen Schützling zu erwärmen. Dann heißt es, in leichtem Anstieg immer verfänglichere Zusammenkünfte für die beiden zu schaffen, damit endlich des Liebhabers verstiegener Platonismus, der Geliebten vorsichtige Tugend vor der natürlichen Leidenschaft, scheinbar vor dem verhängnisvollen Schicksal, capituliere. Nach diesem feinstrichig gezeichneten Spiel halb-lauterer Gefühle wirkt die reine Nacktheit des ehrlich-glühenden Alfresco gleichsam versöhnend, in welchem der endliche Durchbruch der Leidenschaft packend dargestellt wird. Die folgenden Partien zeigen in knapperer Fassung, in grauer Tönung, ohne die lebendige Frische von früher, die erst äußerliche, dann innerliche Lösung des Liebesbundes, den moralischen Verfall der Heldin, den geistigen des Helden, bis ganz am Schlusse eingehender und intimer des Troilus Erlösung aus den Banden irdischer, trügender Leidenschaften ausgeführt wird.

Shaksperes „Troilus and Cressida“ ist die satirische Geschichte des Heldenpaares.

Nicht so sehr die Liebe, wie sie wird und wächst und siegt, vielmehr die argen Früchte, die sie trägt, sind Gegen-

stand der Darstellung. So treten die Vorgänge bis zum Höhepunkte der Fabel, also bis zur Vereinigung der Liebenden nur skizzenhaft heraus, und der Hintergrund, die Kriegsgeschichte — gleichfalls in satirischer Beleuchtung — drängt sich nach vorne. Man sieht nur in zwei Momentbildern einmal den ehrlich-verliebten Helden, dann die coquett-liebelnde Heldin, man sieht in der Einleitung zur Hauptscene der Liebesnacht (auf der Bühne war ja diese selbst nicht darstellbar) den Kampf zwischen seinem Ernst und ihrer Frivolität und in variierter Wiederholung dasselbe beim Auszug der Geliebten nach dem Griechenlager. Ausführlicher und mit schneidender Schärfe wird hierauf der Verrath der nichtsnutzigen Heldin, theilnahmsvoller und mit erdrückender Schwüle wird das Leiden des überbraven Helden vorgeführt. In nebelhaftem Halbdunkel verschwindet endlich Troilus — ein Opfer seines hochgesinnten Vertrauens in die miserable Menschheit.

II. Die Dichter.

Das geistige Verhältnis des Dichters zu seinem Stoff oder richtiger zu der im Stoff liegenden Idee kann sehr verschiedenartig sein, lässt sich aber im wesentlichen auf zwei Arten zurückführen: entweder findet er sich mit dieser Idee in Einklang oder in Widerspruch. Im ersteren Falle wird er die Idee des Stoffes in seiner Dichtung intimer herausarbeiten, im letzteren dieselbe in irgendeiner Weise umbilden.

Nimmt man **Boccaccio,** so liegt ihm als Stoff eine höchst einfache Liebesgeschichte, sozusagen einer der regulären Archetypen aller Liebesgeschichten vor: der Mann verliebt sich, das Weib erwidert seine Liebe; er ist aggressiv, sie defensiv; die Liebe siegt; das Weib wird untreu, der Mann bleibt treu; er geht an der Liebe zugrunde. Fabel und Charaktere sind typisch. Die Liebenden sind eigentlich nur geschlechtig determiniert: der Mann stark, eigenwillig, erst sieghaft durch die Leidenschaft, mit der er dann in treuer Consequenz steht und fällt; das Weib schwach, bestimmbar, besiegt von der Leidenschaft, in dieser aber wandelbar und dadurch gefeit gegen deren zernichtende Wirkungen.

So einfach gibt sich Boccaccios Quelle, die Episode „Troilus und Cressida“ in den mittelalterlichen Dichtungen vom trojanischen Krieg — sie selber ein literarisches Product, entstanden aus dem äußerlich-fabulistischen Bedürfnis, der treulosen Griechin Hellena, die treulose Trojanerin Cressida als Pendant an die Seite zu stellen. Wie beim Vers für den Rhythmus, so ist auch bei einer Fabel für ihre Stimmung die zweite Hälfte von ausschlaggebender Bedeutung. Die Episode verläuft traurig. Da die Heldin durch ihren ethischen Verfall auch unser Interesse zu gutem Theil verscherzt, so wendet sich gegen Schluss unsere aufmerksame Theilnahme fast ausschließlich dem Helden zu. Weil aber ergebenes Leiden sein Los wird, so gewinnt die Fabel durch ihren Ablauf nicht einen tragischen, sondern sentimentalen Charakter. Nicht durchbrechende Leidenschaften, sondern verkümmernde Gefühle gelangen eben zur Darstellung. Dies prägt dem Ganzen seine eigenartige Grundstimmung auf.

Wie der Dichter in der autobiographischen Einleitung, welche seiner fernen Geliebten die Widmung der Dichtung erklären soll, ausführlich auseinandersetzt, ist Boccaccio in einer ähnlich sentimalen Stimmung an den Troilus-Stoff herangetreten. Natürlich konnte seine persönliche Stimmung des Moments nur der Stimmung einer bestimmten Phase der vorliegenden Fabel entsprechen. In Troilus, wie er vereinsamt der ihm vom Schicksal nach dem Griechenlager entrissenen Cressida vergeblich nachseufzt, findet sich Boccaccio selber wieder, dem seine Fiametta unerreichbar verreist ist. Dieser eine menschliche Zug genügt, um den Dichter zum ganzen Stoff in harmonische Stimmung zu bringen, und diesem Zuge folgend, baut der Dichter sein Dichtwerk tendenziös aus. Die Umbildung der archetypischen Vorlage zur individuellen Dichtung vollzieht sich demnach hier völlig organisch.

Dies zeigt sich auch in den Einzelheiten der Ausführung. Vor allem auf dem Gebiete der Fabel. Infolge der sentimentalen Grundstimmung des Dichters wird jene Phase der Fabel, wo diese Stimmung am reinsten zum Ausdrucke kommt, auch am stärksten accentuiert, also eingehendst behandelt, breitest ausgeführt. Es ist die passive Leidensgeschichte des Helden, compositionell gesprochen: die vom

Höhepunkt des Liebesglücks zur Katastrophe des sterbenden Helden absinkende Handlung. Auch auf die Charakteristik der Figuren gewinnt das Herausarbeiten der Grundstimmung bedeutenden Einfluss. Der Held, der uns wesentlich passiv entgegentritt, darf auch in seiner activen Periode — compositionell gesprochen: in der vom erregenden Moment des Verliebens bis zum Höhepunkt des Gewinnens der Geliebten ansteigenden Handlung — nicht allzu activ gezeichnet werden. So stellt sich in Ergänzung der Vorlage nothwendig der helfende Vertraute Pandarus als neue Figur ein. Sie hat einzig diese technische Bestimmung. Darum erheischt Pandarus als bloß äußerlicher Förderer der sich anspinnenden äußeren Beziehungen des Liebespaares keinerlei individuelle Ausführung. Sein Charakter bleibt auch im Typischen stecken. Ebenso typisch ist naturgemäß der Rivale Diomed gezeichnet. In der absinkenden Handlung hat ja Cressida unser Interesse vor Troilus stark eingebüßt. Sie wird zum wandelbaren Weib, ihr Verführer bedarf also keiner scharfen Physiognomie, da er uns gleichgiltig bleibt. Die stimmungsmäßige Urgierung der absinkenden Handlung bringt es ferner mit sich, dass auch Cressida so ziemlich im Typischen erstarrt: die für sie wichtigere Partie ist ja die ansteigende Handlung, welche aber vom Dichter kärglich ausgeführt werden muss, so dass sich Cressida nicht weit über die Trägerin der regulär-weiblichen Gefühle hinaus individualisieren kann.

Bei solcher Anlage von Handlung und Figuren begreift es sich, dass das Milieu, weil es keinen Einfluss auf diese geistigen Factoren der Dichtung nehmen kann, nur flüchtig behandelt wird. Daraus erklärt sich vor allem, dass sich die Loslösung der Troilus-Geschichte von der Troja-Geschichte vollziehen konnte und musste. Da der Dichter nur einen allgemein-menschlichen Vorgang darstellt, der an sich im wesentlichen zeit- und ortlos ist, so wird, was von Zeit und Ort miteinfließt, zu unwesentlichem Costume, das Boccaccio mit poetischem Feingefühl discret-nebensächlich behandelt.

Hiemit hängt auch die Stil-Einheit und -Reinheit in der Gesammtdarstellung zusammen. Halb conventionell, halb idealistisch-unbestimmt wird die auf sentimentale Wirkung gestellte Dichtung in gleichmäßig gehobener Sprache, in ebenmäßig gehaltenem Bau dargestellt — sichtlich ein

Zeichen für die Harmonie zwischen der Idee, die im Stoff liegt, und der Idee, die die Dichtung durchdringt infolge der Stimmungsgleichheit des beseelten Stoffes und erregten Dichters. Darum hat sich der Archetypus der Fabel in dieser Dichtung organisch ausgewachsen.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für **Chaucer.** Zwar ist seine persönliche Stimmung, in der er nach dem Troilus-Stoff — seine Hauptquelle bildet der Filostrato — gegriffen, nicht documentarisch festzulegen, doch die Abweichungen seiner Dichtung von der Vorlage, ja die Eigenart dieser Dichtung wird einzig erklärlich, wenn man den Dichter als Humoristen fasst, als welcher er uns überhaupt während der ganzen Periode seines großen Schaffens in all seinen Werken entgegentritt. Stand Boccaccio in der Leidenschaft, so steht Chaucer über ihr. Er kritisiert sie. An Troilus fordert dessen Verstiegenheit, dessen Überzärtlichkeit des Dichters gutmüthig-schalkhaftes Lächeln heraus. Sein Mitleid mit dem sentimentalen Helden vermischt sich mit Ironie. Von seinem souveränen Standpunkt aus erscheint ihm diese Liebe unnatürlich überspannt: nicht wegen der Hitze der Leidenschaft, sondern wegen des Platonismus vor der Gewinnung und wegen der Sentimentalität nach dem Verluste der Geliebten. Sein persönlicher Commentar zu Filostrato ließe sich in die Worte variieren: tant de bruit pour une — Cressida! So stellt sich Chaucer oppositionell zum Geist seiner Vorlage, so dichtet er deren Ideengehalt innerhalb ihres materiellen Rahmens um und verkehrt ihren Stimmungsgehalt ins Gegentheil: aus der sentimentalen wird eine humoristische Liebesgeschichte.

Auch Chaucer hat ein Meisterwerk geschaffen, aber aus seiner Stimmung heraus musste er das ihm vorliegende Meisterwerk völlig umschaffen. Vor allem auf dem Gebiete der Fabel. Dem gutmüthigen Spotte Chaucers musste besonders der Platonismus des Helden in der ansteigenden Handlung verfallen, Troilus' Furcht vor der Liebe. Solche natürliche Kritik wird in dieser Phase der Fabel auch durch keinerlei kreuzende Stimmung gestört. Es fordert ja ebenso die Sentimentalität des Helden in der absinkenden Handlung zu humoristischer Behandlung heraus, aber doch

in viel geringerem Grade, denn hier stellt sich zugleich das Mitleid ein mit dem unschuldig Leidenden, mit dem grundlos Betrogenen. Schon daraus erklärt sich, dass bei Chaucer der Schwerpunkt der Darstellung naturgemäß von der absinkenden in die ansteigende Handlung rückt. Noch ein zweites Moment bestärkt den Dichter in der Urgierung der ansteigenden Handlung, u. zw. ein Moment mehr technischer Natur: die humoristische Behandlung des liebesüchtigen, aber wenig thatkräftigen Helden wird hier leichter und dankbarer als in anderen Stadien seiner inneren Entwicklung. Schon Boccaccio fand sich veranlasst, seinem sentimentalen Helden für die active Phase einen hilfreichen Vertrauten in Pandarus an die Seite zu stellen. Chaucer ersieht sich diese, in der Vorlage nothwendigermaßen armcharakterisierte Figur zum activen Träger des Humors. Chaucers Troilus wird — ganz im Sinne von des Dichters Grundauffassung — noch entschluss-schwächer, noch weniger energisch als bei Boccaccio. Pandarus bekommt also hier mehr zu thun als dort. Darum muss er hier auch mehr bedeuten als dort. Er wird mit seiner wachsenden Aufgabe routinierter, also älter, vom Vetter zum Onkel, vom grünen Dandy zum grauen Rouée, vom Liebhaber zum Kuppler. Damit sich aber die Gestalt nicht ins Unsympathische vergröbere, wogegen die raffinierte Gescheitheit sie nicht genug geschützt hätte, musste ihr der Dichter eine versöhnende Eigenschaft leihen, am besten eine solche, die jede ernstmoralische Kritik der Figur abstumpfte, die die Gestalt jenseits von gut und böse rückte. So hat denn Chaucer seinen Pandarus unwiderstehlich gemacht, indem er ihn zum Humoristen gemacht hat, der sich in wirksamem Gegensatz zu seinem sentimentalen Schützling Troilus gerade in der ansteigenden Handlung breit auslebt. Weil bei der empfindsamen Willensschwäche des Helden der Vertraute viel zu thun hat und seiner Art nach überdies noch vielgeschäftig ist, so begreift es sich, dass sich die Darstellung hier ins Detail verläuft, dass sie klein-realistisch, genremäßig ausgebaut wird, dass das Milieu, auf dem sie sich abspielt, an decorativer, ja an motivierender Bedeutung gewinnt und darum mit liebevoller Ausführlichkeit behandelt wird. Dies entspricht ja auch der humoristischen Absicht

des Dichters, weil er die Verstiegenheit des Helden um so drastischer zur Anschauung bringen kann, je banaler er das Milieu gestaltet, in welchem der Held agiert. So bewirken ideelle und technische Momente, dass bei Chaucer die aufsteigende Handlung am eingehendsten dargestellt wird, statt wie bei Boccaccio die absinkende. Im letzten Grunde entwickelt sich aber die Umdichtung in organischer Art aus der Stimmung des Dichters.

Dass die absinkende Handlung bei Chaucer verkümmert, wurde theilweise mit dem Mitleid für den Helden, das den Spott für ihn mildert, bereits begründet. Dazu tritt noch der Umstand, dass der trübe Ernst, der über dieser ganzen Phase wolkenschwer lastet, selbst die Zunge des seichten Witzbolds Pandarus zügelt und dass dessen geschäftige Rührigkeit obendrein durch die übermächtige Situation zur Thatenlosigkeit niedergezwungen wird. Am Schluss erst kommt der humoristische Standpunkt des Dichters — fast commentatorisch wie die doctrina hinter der fabula — in apotheosenhafter Einkleidung wieder zu kräftigem Ausdruck.

Es steht noch in Frage, ob die Charakteristik der Heldin durch die Stimmung des Dichters beeinflusst worden ist. Thatsächlich zeichnet sich Chaucers Cressida vor ihrem Vorbilde durch größere Zurückhaltung aus, sowohl Troilus wie Diomed gegenüber. Man hat dies als nationalen Zug, als Germanisierung der heißblütigen Italienerin zur keuscheren Engländerin gedeutet. Ich glaube, mit Unrecht. Gerade Chaucer steht doch sonst über dem Verdachte einer „Verkeuschung“ seiner Liebhaberinnen. Meiner Meinung nach liegt dieser Charakteränderung eine artistische Absicht zugrunde — erflossen aus des Dichters humoristischer Umwertung der Fabel. Die Eroberung der Geliebten muss ja schwieriger werden als bei Boccaccio, um dem passiv-humoristischen Platonismus des Liebhabers und der activ-humoristischen Geschäftigkeit des Vertrauten genügend Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Dass sich Cressida später auch Diomed gegenüber schwieriger gibt als bei Boccaccio, ist im Sinne der einheitlichen Charakterzeichnung nur eine Folge jener Folge.

Mit der Umgestaltung der Handlung und Charaktere geht die Änderung am Stil der Darstellung Hand in Hand. Er ist nicht mehr pathetisch-einheitlich wie bei Boccaccio,

sondern buntfarbig bei vorschlagendem realistischen Grundton. Der Humor entwickelt sich eben nur auf festem Schollenboden, nicht in einem ätherischen Wolkenkuckucksheim. Wo sich pathetische Enclaven in der Dichtung finden, da ist das Pathos nicht objectiv, sondern subjectiv, nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Vorwiegend ist Troilus sein zeitweiser Träger, doch umseimt es der Dichter ironisch, um dadurch die Figur zu charakterisieren. So laufen denn auch im Stil, wie bei Handlung und Figuren, alle Impulse zu den Änderungen an der Vorlage einzig und letztlich aus der Stimmung des Dichters, die infolge ihrer Opposition gegen die Idee der Geschichte trotz der Unverändertheit der äußeren Fabel eine dem Effect nach conträre Neudichtung geschaffen hat.

Wie für Chaucer lässt uns auch für **Shakspere** die Biographie im Stich bei der Feststellung der S t i m m u n g, in welcher der Dichter an sein Werk gegangen ist. Da aber wahrhaftes poetisches Schaffen ohne Stimmung des Dichters unmöglich ist, darf aus dem Werk auf den Schöpfer geschlossen werden. Da weiters „Troilus and Cressida" seiner Stimmung nach auf das deutlichste präcisiert ist, fällt dieser Rückschluss leicht. Da endlich diese Stimmung gegen die Stimmung der stofflichen Quelle — hier wesentlich Chaucers Epos — dem Drama aufgedrungen ist, so erhebt sich die Glaubwürdigkeit des Rückschlusses bis zur Sicherheit. Überdies bildet das Drama ein Glied in der festgefügten Kette von des Dichters Entwicklung, die uns Shakspere in seiner sattsam bekannten verdüsterten Periode zeigt.

Hat Boccaccio der thränenreich-sentimentale Troilus angezogen, Chaucer der zaghaft-verliebte, unfreiwillig-komische Troilus, so Shakspere der ehrliche Held im bittern Leid, das ihm die abgefeimte Coquette mit ihrem infamen Treubruch angethan, an dem der vorwurfslos Betrogene heroisch zugrunde geht. Shaksperes Troilus ist der ethische Idealist, der seiner verderbten Geliebten zum Opfer fällt — nicht durch die Schwäche, sondern die Stärke seines Wesens. In dieser gemeinen Welt sind Pandarus und Thersites die Scharfäugigen, weil sie die Gemeinsten, sind Troilus und Hector die Blinden, weil sie die Anständigen sind. Ihre Blindheit ist ihr Vorzug, ihr Fall wirkt nicht mitleids-

wert oder gar halb lächerlich, sondern erschütternd, denn er bietet das Schauspiel vom nothwendigen Untergang der Guten inmitten der Schlechten. Das Drama ist satirisch.

Aus dieser Stimmung des Dichters erklärt es sich, dass Shakspere mit dem An- und Fortspinnen der Liebe von Troilus zu Cressida nichts hat anfangen können. Erst die schattige Seite des Verhältnisses vermochte ihn zu interessieren, weil er erst hier seine damalige Ansicht von Leben und Liebe in den Grenzen des Stoffes hat zu concreter Anschauung bringen, erst hier seiner Stimmung Ausdruck verleihen können. Darum verarbeitet er seinen Stoff erst vom Höhepunkte ab in zusammenhängender Art. Was er früher gibt — nur zwei Scenen, in denen bezeichnenderweise das Liebespaar nie zugleich auf der Bühne steht, sondern abwechselnd erst Troilus, dann Cressida —, das sind bloß Charakterisierungen, nicht Actionen. In der einen Scene lernen wir Troilus ehrlich verliebt, in der zweiten Cressida unehrlich-liebelnd kennen.

Die natürliche Folge dieser Stoffentlastung war, dass Shakspere als erster die neuerliche Verbindung der Troilusfabel mit der trojanischen Sage vollzog, aus welcher jene seinerzeit episodisch herausgewachsen war. Hat also die satirische Behandlung der Troilus-Sage einerseits negativ Raum geschaffen für die Einführung neuer stofflicher Elemente, so wirkt die Gemüthsverfassung des Dichters andererseits auch positiv, indem er die trojanische Sage in seinem Drama in so eigenartiger Weise wieder aufleben lässt: er schafft dem erotischen Thema „Troilus-Cressida“ ein heroisches Thema „Hector-Achill“ als Seitenstück im gemeinsamen Milieu, welches so in seiner durchgängigen Verworfenheit die satirischen Absichten des verbitterten Dichters auf breitester Basis überwältigend zum Ausdrucke bringt. Die Einfügung wie die Durchführung der trojanischen Sage begründet sich also negativ und positiv aus der Stimmung des Dichters.

Für die Troilus-Fabel im besonderen hat die satirische Behandlung nun nicht nur negative Folgen gehabt, wie den fast völligen Verlust der ansteigenden Handlung, sondern sie hat auch in der absinkenden charakteristische Veränderungen erzeugt. Der Schwerpunkt der Darstellung ist hier von der ersten Phase in die zweite gerückt: nicht die Sehnsucht

des vereinsamten Liebhabers nach der fernen Geliebten konnte den satirischen Shakspere reizen, wie dies den sentimentalen Boccaccio gereizt hat, sondern der Betrug Cressidas und dessen Entdeckung durch Troilus musste den kräftigeren Dichter zu scharf-accentuierter Darstellung verlocken. Von der Niedertracht des Weibes sollte sich die Hoheit des Mannes mächtig abheben und seine Leidenschaft im herzbrechenden Stadium sollte nach den vergrößernden Vordergrund des düsteren Weltgemäldes gerückt werden.

Ebenso organisch wie die Handlung entwickelt sich die Charakteristik der Hauptfiguren aus der Grundstimmung des Dichters. Troilus wurde gehoben: der sensitive Jüngling zum leidenschaftlichen Manne, der malheuröse Pechvogel zum unglücklichen Märtyrer. Cressida wurde gedrückt: die reguläre, im Grunde anständige, in der Leidenschaft schwache, in hilfloser Verlassenheit haltlose, doch bei ihrem charmanten Leichtsinn mehr bedauerliche als verwerfliche, diese überhaupt nicht allzu ernst zu nehmende junge Dame wurde von Shakspere schrittweise aus der berechnenden Coquette am Anfange, zur phrasenhaften Comödiantin in der Mitte, zur männersüchtigen Dirne am Ende, indem sich ihre verderbten Instincte im Verlaufe der Handlung in immer schmachvolleren Thaten ausleben. Darum wurde auch die Witwe zum Mädchen. Nicht minder tiefgreifend ist die Veränderung, die sich mit Pandarus vollzogen hat. Er ist bis zum zahnlosen Kahlkopf gealtert und hat dabei auch seinen Humor verloren. So ist er nur mehr der gemeine Kuppler, der sich unnütz macht, weil er sich aus dem überflüssig gewordenen Helfershelfer zum geilen Zuschauer gewandelt hat. Sogar sein Witz ist stumpf geworden, denn statt gutmüthigen Spottes führt er nur lüsterne Zoten im Munde. Die organische Gestalt von früher ist zu einer decorativen Figur geworden.

Die Art der Darstellung endlich — nunmehr im knappen, dramatischen Rahmen — schillert mit Shaksperescher Souveränität in allen Farben. Schon die Mischung von erotischen und heroischen Elementen erfordert dies. Befördert wird solche Stillosigkeit noch durch die satirische Tendenz: echtes und falsches Pathos wechselt mit zartem oder grobem Realismus. Alle Register müssen aufgezogen werden, um dieses culturelle Potpourri zu Gehör bringen zu können.

Ein Moment ist aber besonders herauszuheben: Shakspere will mit möglichster Kraft auf sein Publicum loshacken. Da er allüberall die dominierende Schlechtigkeit im Leben neben dem sporadisch Guten, das darin zugrunde gehen muss, in überzeugender Massenhaftigkeit aufweisen will, so hat er gegen eine Überfülle von Stoff — Situationen und Figuren — anzukämpfen. Dies schließt ihm eine sozusagen reguläre Darstellung seines überquellenden Stoffes aus. Er kann gewissermaßen nur Stichproben aus der Riesenhandlung geben. Die Darstellung hat — nach ihrer facten-bringenden Seite hin besehen — etwas Sprunghaftes, sie ist mehr andeutend als ausführend. Doch nicht nur negativ wirkt dieser satirische Heißhunger nach Anhäufung von „documents humaines". Auch positiv. Shakspere steigert die lyrische Eindrücklichkeit dieser seiner Dichtung — wie die volksthümliche Ballade — dadurch, dass er nur Hauptmomente herausgreift, Zwischenglieder fallen lässt und so die Phantasie des Zuschauers (oder wie wir jetzt leider sagen müssen: des Lesers) in Aufregung versetzt, zur Füllung der Lücken, also zu verlebendigender Mitschöpfung zwingt. Er schlägt nur den Ton an, der in der Brust des Hörers weiterklingt. So verkürzt er das Epische zu Gunsten des Lyrischen im Drama und bietet stimmungsvolle Momentbilder — in dieser Art nach der jüngsten, unserer „modernen" Dramentechnik genial vorgreifend.

III. Die Kunstformen.

Grillparzer sagt: In jedem Dichter ist ein Denker und ein Künstler. Die Arbeit unserer drei Dichter als Denker wurde im bisherigen skizziert. Es soll nun ihre künstlerische Arbeit und zwar speciell in Hinblick auf die technischen Kunstformen untersucht werden, um den Zusammenhang zwischen dem Denker und Künstler im Dichter aufzudecken. Auf die Frage nach dem „was" folgt nun die Frage nach dem „wie".

Der Denker schafft Ideen, der Künstler prägt diese Ideen in Formen. Die poetischen Formen sind — im Sinne der Dichtung — von zweierlei Art: individuell und generell. Jede Dichtung hat ihre eigene Composition, d. h. ihre eigene geistige Gliederung und damit ihre eigenen geistigen

Formen. Diese sind nicht sichtbar, aber fühlbar, und sie bestehen nur mit der einen Dichtung allein u. zw. mit dieser Dichtung an sich, gleichgiltig, welcher poetischen Gattung dieselbe angehört. Es sind die individuellen Formen. Die generellen Formen sind die der poetischen Gattung. Sie kommen der einzelnen Dichtung nur zu in Hinblick auf deren Angehörigkeit zu einer Gattung und sie haben — abgesehen von der einzelnen Dichtung, in der sie zu concretem Ausdruck gelangen — eine abstracte Existenz und somit auch abstracte Qualitäten. Sie sind äußerlich sichtbar, innerlich schätzbar. Ihre Bestimmung und Bewertung kann objectiv und absolut erfolgen. Nach ihren Qualitäten lässt sich also die gattungsmäßige Qualität der Einzeldichtung bemessen. Die individuellen Kunstformen charakterisieren demnach das Werk als Dichtung im allgemeinen, die generellen Kunstformen bewerten es als Dichtungsart im besonderen. Der Vergleich zweier oder mehrerer Dichtungen hinsichtlich ihrer individuellen Kunstformen kann folglich nur relativen Wert besitzen, während der Vergleich ihrer generellen Kunstformen absoluten Wert in Anspruch nehmen darf.

Vorerst sollen die individuellen Kunstformen unserer drei Dichtungen betrachtet werden. Weil hier in Bezug auf die stoffliche Basis sozusagen nur von e i n e r Dichtung gesprochen werden kann und zwar von drei geistig verschiedenen Versionen derselben Dichtung, infolge der verschiedenen geistigen Disposition, der Stimmung der drei Dichter, so ergibt sich der interessante Fall, dass der Vergleich der individuellen Kunstformen hier nicht nur zur sachlichen Charakteristik der Dichtungen, sondern auch zur persönlichen der Dichter führen wird. Darauf wird die Betrachtung der generellen Kunstformen folgen. Weil die vorliegende Arbeit auf das Epos gerichtet ist, wird sich die Untersuchung hiebei auf „Filostrato“ und „Troylus and Cryseyde“ beschränken müssen.

A. Die individuellen Kunstformen.

Es sind dies die Formen der Composition, also der geistigen Gliederung der Dichtung. Naturgemäß können die einzelnen geistigen Glieder bloß hinsichtlich ihrer Länge

formal gefasst werden. In dieser primitiven Eigenschaft spiegelt sich ihre Wirkung auf den Leser oder Hörer, denn man ersieht daraus, dass der Leser oder Hörer länger oder kürzer unter dem Eindruck des speciellen Compositionstheiles gehalten wird, dass dieser also stärker oder schwächer auf jenen wirkt.

Bei der näheren künstlerischen Beziehung, die zwischen Boccaccio und Chaucer — schon hinsichtlich des gattungsmäßigen Charakters ihrer Dichtungen — herrscht, und bei dem großen Abstande Shaksperes wird es vortheilhaft sein, erst die Parallele der Epiker durchzuführen, um hintennach den Dramatiker zu ihnen in Gegensatz zu stellen.

1. Boccaccio und Chaucer.

Dass Chaucers „Troylus and Cryseyde“ äußerlich betrachtet nur eine Umdichtung von Boccaccios „Filostrato“ ist — oft in genauer Übereinstimmung des Sinnes, manchmal sogar bis zu wörtlicher Übereinstimmung im Texte, selbst in den Reimwörtern —, dass ferner der Vers derselbe geblieben und die Strophe nur geringe Veränderungen aufweist (von a b a b a b c c zu a b a b b c c), erleichtert das Vergleichen, denn bei so starker äußerer Ähnlichkeit müssen auch die geringsten Abweichungen als symptomatisch gefasst werden.

Schon im Gröbsten ist der Unterschied sehr stark, in Hinblick auf die Gesammtlänge der beiden Werke: Fil. hat 5512 Zeilen, Tr. 8057 Zeilen, was das Verhältnis von 1 : —1½ ergibt.[1])

Chaucers Umdichtung ist also fast um die Hälfte länger gerathen, als das Original. Ja eigentlich um mehr, denn die äußerlich präcisen Zahlen geben kein ganz correctes Bild, weil der achtzeiligen italienischen Strophe die siebenzeilige englische gegenübersteht und oft Strophe gegen Strophe zu setzen wäre. Diese Vorsicht entfällt freilich für die vielen neugedichteten Strophen, sowie für die alten Strophenbündel, da ja im italienischen wie im englischen Sinnes-Enjambement zwischen den Strophen eintritt. Darum ist

[1]) Kleinere Bruchtheile werden nur allgemein ausgedrückt: positive durch (+), negative durch (—). Es bedeutet also +1½ etwas mehr, —1½ etwas weniger als 1½.

auch im weiteren die Vers-Zählung statt der Strophen-Zählung als die im allgemeinen richtigere beibehalten worden. Die obigen Zahlen gelten unter der gebotenen Einschränkung, dass die unorganischen Stellen der Dichtungen (Proemia und Epiloge), und zwar in Filostrato 24, in Troilus 27 Strophen ausgeschieden sind.[1])

Es fragt sich nun nach der obersten geistigen Gliederung. Da der stoffliche Archetypus sich in beiden Dichtungen rein erhalten hat, so ist die Abtheilung leicht. Eine Liebesgeschichte, die von Anfang bis Schluss chronologisch vorgetragen wird, zerfällt naturgemäß in zwei Hauptt heile, wovon der erste bis zum ersten Ziel, der Vereinigung der Liebenden reicht, der zweite bis zur völligen Auflösung des Liebesbundes.

In Fil. hat I 2288, II 3224 Zeilen
„ Tr. „ I 4543, II 3514 „

Es verhält sich also:

in Fil.: I : II = 1 : $1\frac{1}{2}$
„ Tr.: = $1\frac{1}{3}$: 1

Der sentimentale Boccaccio urgiert also die schattige Seite seiner Erzählung, der humoristische Chaucer die sonnige.

Vergleicht man die Dichter in den Hauptheilen ihrer Dichtungen, so verhält sich:

in I: Fil. : Tr. = 2288 : 4543 = 1 : 2
„ II: = 3224 : 3514 = 1 : +1

Die Erweiterung des italienischen Originals erfolgt also fast nur in der ersten Hälfte, die sich bei Chaucer an Umfang verdoppelt hat, während die zweite Hälfte kaum merklich angewachsen ist. In beiden Fällen erklären sich die Erscheinungen aus der Stimmung des Dichters.

Innerhalb dieser beiden Haupttheile ergeben sich Untertheilungen organischer Art. So zerfällt der erste Haupttheil in die Exposition (worin der Dichter die orientierende Einleitung für die Handlung knapp skizziert), in das erregende Moment (worin der erste Anstoß zur

[1]) In Filostrato entfallen (nach der Mailänder Ausgabe): I 1—6, III 1—2, IV 23—25, VIII 29—33, IX 1—8; in Troilus entfallen (nach der Aldine Edition): I 1–8, II 1—7, III 1—7, V 264—268.

Handlung sich abspielt), in die Verwicklung (worin sich die Handlung in ansteigender Bewegung bis vor ihr erstes Ergebnis fortspinnt), in den Höhepunkt (worin dieses Ergebnis erreicht wird). Und es zerfällt der zweite Haupttheil in die Entwicklung (worin sich die Handlung in absinkender Bewegung bis vor das Schlussergebnis abspinnt), in die Lösung (worin dieses Schlussergebnis erreicht wird).

Von unserer Liebesgeschichte lernen wir in der Exposition die Liebenden kennen, sehen wir im erregenden Moment, wie sich der Held in die Heldin verliebt, in der Verwicklung, wie sich das Paar schrittweise nähert, im Höhepunkt, wie sie sich im Liebesglück finden, in der Entwicklung, wie sie voneinander scheiden und sich verlieren, in der Lösung, wie sie zugrunde gehen.

Die Länge dieser sechs organischen Compositionsglieder drückt sich in Zeilenziffern folgendermaßen aus, u. zw. für:

	Exp.	err. M.	Verw.	Höhep.	Entw.	Lg.
in Fil.	72	336	1288	592	2816	408 = 5512
„ Tr.	77	413	2709	1344	3115	399 = 8057

Die Exposition ist also bei beiden Dichtern sehr knapp gehalten: sie eilen rasch in medias res. Gleich gedrungen ist auch die Lösung: sie fassen am Schluss die Katastrophe kraftvoll zusammen. Die Ausführung des erregenden Moments geräth bei Chaucer breiter: Boccaccio hat da mehr factischfabulistisches Interesse, Chaucer aber zeichnet bereits hier ins Charakteristisch-Psychologische detaillierter aus — behufs humoristischer Wirkung.

Stark sind die Unterschiede in den wichtigen Mittelpartien.

Verwicklung und Höhepunkt zusammen sind bei Boccaccio knapp, bei Chaucer breit. Es verhält sich darin:

$$\text{Fil.} : \text{Tr.} = 1880 : 4053 = 1 : 2^1/_6$$

Im Vergleich damit ist die Entwicklung bei Boccaccio breit, bei Chaucer knapp. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.: (Verw. + Hp.) : Entw. = 1880 : 2816 = 1 : $1^1/_2$
„ Ch.: = 4053 : 3115 = —$1^1/_3$: 1

Vergleicht man die einzelnen Theile der beiden Dichtungen miteinander, so verhält sich:

1. in der Exp.:	Fil. : Tr.	= 1 : +1
2. im err. M.:		= 1 : $1^1/_4$
3. in der Verw.:		= 1 : $2^1/_{10}$
4. im Hp.:		= 1 : $2^1/_3$
5. in der Entw.:		= 1 : $1^1/_3$
6. „ „ Lg.:		= 1 : —1

Es zeigt sich also bei Troilus, der im ganzen um die Hälfte länger gerathen ist als Filostrato, diesem gegenüber ein Anschwellen vom Beginn bis zum Höhepunkt, ein Abschwellen von hier ab gegen das Ende hin.

Somit ergeben sich fast keine Veränderungen an jenen Partien, die vorwiegend fabulistisch gehalten sind, wo das Interesse am bloß Thatsächlichen hängt, also an Exposition, erregendem Moment und Lösung. Wo sich aber die Handlung psychologisch verinnerlicht, stellen sich die großen Unterschiede ein: Boccaccio strebt nach elegischen Stimmungseffecten, Chaucer nach humoristischer Charakteristik und Situation. Darum erweitert dieser die Phasen der positiven Handlung, besonders den Höhepunkt, jener die Phase der negativen Handlung, die Entwicklung. Die Ausbildung der einzelnen Compositionsglieder wird demnach durch die Stimmung des Dichters geregelt.

Dieser Process lässt sich bis in weitere Details hinein verfolgen.

1. Die Exposition.

Die Exposition zeigt keine Gliederung.

2. Das erregende Moment.

Das erregende Moment sondert sich in zwei Theile:
1. Troilus sieht bei der Palladiumsfeier die schöne Cressida und verliebt sich in sie.
2. Er will aber die entflammte Leidenschaft in sich ersticken.

Der erste Theil bringt also das factische Ereignis, der zweite dessen psychologische Wirkung; dem humoristischen Dichter liegt die Ausführung des ersteren, dem sentimentalen das Ausmalen der letzteren näher. Es umfasst:

der erste Theil: bei Bocc. 120 Zeilen
„ Ch. 182 „

der zweite Theil: bei Bocc. 216 Zeilen
„ Ch. 231 „

Es verhält sich demnach:

in I: Fil. : Tr. = 1 : +1²/₃
in II: = 1 : +1

In der Darstellung des humoristisch dankbaren Moments hält sich Chaucer breiter als Boccaccio, der hingegen den seiner Tendenz entgegenkommenden Theil relativ breiter ausführt.

3. Die Verwicklung.

Sie gliedert sich bei Boccaccio in vier Theile:

1. Troilus gesteht die Liebe dem Pandarus, der den Resignierten zur Bethätigung seiner Leidenschaft auffordert und ihm die Geliebte zu gewinnen verspricht (264 Zeilen).
2. Pandarus verständigt Cressida von des Troilus Liebe; die Wirkung dieser Mittheilung auf die Liebenden (408 Zeilen).
3. Pandarus leitet einen Briefwechsel zwischen den Liebenden ein (384 Zeilen).
4. Pandarus erreicht von Cressida die Zustimmung, dass sie Troilus in ihrem Hause eine intime Zusammenkunft gewähre (232 Zeilen).

Auch Chaucer gliedert die Verwicklung in vier Theile, folgt jedoch seinem Vorbild nur in den ersten drei Theilen, u. zw. umfasst bei ihm

der erste Theil 546 Zeilen
„ zweite „ 924 „
„ dritte „ 378 „

Vergleicht man die beiden Dichtungen in den Längen dieser ersten drei Theile ihrer gemeinsam geführten Entwicklung, so verhält sich:

im ersten Theil: Fil. : Tr. = 1 : 2¹/₁₅
„ zweiten „ = 1 : 2¹/₄
„ dritten „ = 1 : —1

Der erste Theil enthält im wesentlichen ein Charakterbild von Troilus und Pandarus, der zweite ein solches von Cressida und die Intrigue des Pandarus, der dritte das Liebes-Werben und -Wehren von Held und Heldin. Die ersten beiden Theile bieten also dem Humoristen Chaucer

freien Spielraum: er zeichnet seine drei Hauptfiguren viel individueller als Boccaccio, er braucht für diese schärfer profilierten Figuren auch ein realistisches Milieu, das er genremäßig ausmalt, er wird zu psychologisch feinerer Motivierung seiner geistig complicierteren Gestalten gedrängt — und für all dies braucht er auch äußerlich mehr Raum zur Darstellung. Darum sind die beiden ersten Theile auch mehr als doppelt so lang als bei seinem Vorbild. Anders im dritten Theil, der — lyrisch im Gehalt — dem sentimentalen Boccaccio breiter geräth, den Chaucer knapper hält.

Im vierten Theil der Verwicklung gehen die beiden Dichter stofflich auseinander. Boccaccio konnte rasch in medias res eilen. Chaucer brauchte einen Umweg: die Charakteristik seiner Figuren zwang ihn dazu, Troilus und Cressida sind noch nicht reif für ihr natürliches Liebesziel. Überdies verlockte Chaucer seine humoristische Neigung zu solchem Umweg: der intriguierende Pandarus konnte noch eine köstliche Situation arrangieren. So leitet denn der Vertraute eine erste Begegnung des Heldenpaares bei Deiphobus ein, bringt sie zustande und führt dabei die Liebenden bis zum ersten flüchtigen Kuss. Der Untergrund dieser Hauptscene wird detailliert in genremäßiger Breite ausgemalt. Das kostet dem Dichter viel Raum. Sein vierter Theil umfasst 861 Zeilen. Es verhält sich hierin:

$$\text{Fil.} : \text{Tr.} = 1 : 3^3/_4$$

4. Der Höhepunkt.

Er gliedert sich in beiden Dichtungen in zwei Theile.

Im ersten sehen wir, wie die Liebenden endlich ungestört sich finden und den Kelch der Liebe bis zur Neige leeren, und wie hierauf Troilus seinem Freunde Pandarus herzinnigen Dank für dessen treugeschickte Hilfe sagt.

Im zweiten wiederholt sich — in knapper Fassung — die liebes-nächtige Hauptscene des ersten Theiles, worauf Troilus' weiteres Liebesglück in allgemeinen Zügen geschildert wird.

In diesen beiden Theilen contrastieren sich die Dichter wieder in höchst bezeichnender Art. Es umfasst:

der erste Theil in Fil.	344 Zeilen
„ zweite „ „ „	240 „
„ erste „ in Tr.	1162 „
„ zweite „ „ „	140 „

So verhält sich denn:

in Fil.: I : II = 344 : 240 = $1^2/_5$: 1
„ Tr.: = 1162 : 140 = 8 : 1

Man sieht, wie Chaucer den zweiten, wesentlich lyrischen Theil gegenüber dem ersten, handlungssatteren verschrumpfen lässt, während Boccaccio vergleichsweise das umgekehrte Vorgehen einschlägt.

Vergleicht man die Dichtungen direct, so verhält sich:

für I: Fil. : Tr. = 344 : 1162 = 1 : $3^1/_3$
„ II: = 240 : 140 = $1^3/_4$: 1

Chaucer schwillt die Vorlage in I riesig auf und presst sie in II stark zusammen. Dort dichtet er selbständig in einem genremäßig-detaillierten Scenenbündel die Voraussetzungen zur Hauptscene, der ersten Liebesnacht mit humoristischer Breite hinzu, während Boccaccio fast direct seinen Leser in diese Hauptscene hineinführt; hier folgt er seiner Vorlage Schritt für Schritt, doch in hastender Verkürzung.[1])

5. Die Entwicklung.

Sie gliedert sich bei Boccaccio in drei Theile.

Der erste setzt mit der drohenden Auslieferung der Heldin an die Griechen ein und schildert die Wirkung auf die Liebenden, endlich deren Abschied mit Treuschwur und Cressidas Versprechen, am zehnten Tage wiederzukehren. Im zweiten Theile werden die Folgen der Trennung dargestellt: erst für Troilus, der in Schmerzen der Fernen sehnsüchtig harrt, dann für Cressida, die ihren Schmerz bald über Diomeds Liebeswerben vergisst und ihren Treuschwur bricht. Im dritten Theile zeigen sich die Folgen dieses Umschlags der Verhältnisse für Troilus: er harrt vergebens auf die Rückkehr der Geliebten, ein Traum verkündigt ihm ihre Treulosigkeit, er macht in seiner Ver-

[1]) Außer Rechnung steht hier der unorganische allgemein-lyrische Epilog (Fil.: 8, Tr.: 42 Zeilen).

zweiflung einen Selbstmordversuch; dann will er sich durch einen Brief die Ferne wieder gewinnen, erhält aber keine Antwort und leidet.

Chaucer hat sich im großen und ganzen hier eng an seine Vorlage angeschlossen, so dass auch in Troilus dieselbe Gliederung herrscht. Der erste Theil bleibt wesentlich unverändert; nur dass Troilus seinen Schmerz vor der Trennung philosophisch zu bannen versucht. Im zweiten Theile entfällt seine aufkeimende Eifersucht und wird Cressida gehoben, indem sie über ihr Verhalten zu Diomed Reue empfindet. Im dritten Theile entfällt für Troilus der Selbstmordversuch; später wird ihm sein Brief an Cressida durch dieselbe in vieldeutiger Kürze beantwortet, was sein Leiden nicht vermindert.

Die wenigen und geringfügigen Abweichungen entstammen dem Bestreben, die Charakteristik der beiden Hauptfiguren in Einklang zu bringen mit den Abbiegungen, die früher zu bekannten humoristischen Zwecken vorgenommen werden mussten.

Überblickt man die drei Theile der Entwicklung, so zeigt sich, dass schrittweise die Stimmung sich verdüstert, um besonders im dritten Theile zu stark lyrischem Ausdrucke zu gelangen, und dass die Handlung in immer lebhafterem Tempo dem Schlusse zueilt. Dies spiegelt sich auch in den Längenverhältnissen der Theile wieder. Es umfasst:

in Fil.:	I	1312	Zeilen	
	II	840	„	(also $^2/_3$ von I)
	III	664	„	(„ $^3/_4$ „ II)
in Tr.:	I	1673	Zeilen	
	II	1099	„	(also $^2/_3$ von I)
	III	343	„	(„ $^1/_3$ „ II)

Vergleicht man die beiden Dichtungen direct miteinander, so verhält sich:

in I:	Fil. : Tr.	$= 1 : 1^1/_4$
II:		$= 1 : 1^1/_4$
III:		$= 2 : 1$

Die Verschiebung des Volumens zwischen I und II einerseits, III andererseits erklärt sich durch die humoristische Stimmung

Chaucers, der feinsinnig hier mit dem düsteren Ernst kein Spiel treiben will, also in möglichster Eile über die ihm unergiebige Phase hinweghuscht.

6. Die Lösung.

Sie gliedert sich bei beiden Dichtern in zwei Theile. Im ersten gewinnt Troilus die Beweise und Überzeugung von der Treulosigkeit seiner Geliebten, im kurzen zweiten tritt für ihn die Katastrophe des verzweifelten Schlachtentodes ein.

Der	erste	Theil umfasst in	Fil.:	376	Verse
„	zweite	„ „ „	„	32	„
„	erste	„ „ „	Tr.:	308	„
„	zweite	„ „ „	„	91	„

Vergleicht man die Dichtungen direct, so verhält sich:

für I: Fil. : Tr. = $1^3/_8$: 1
„ II: = 1 : 3

Im düstersten I verkürzt Chaucer sehr stark; in II wird er viel breiter. Am Schlusse sucht der Dichter seine humoristischen Absichten mit möglichster Deutlichkeit herauszustellen. Schließt Boccaccio naturgemäß mit dem Tode des Helden, so dichtet Chaucer noch eine Apotheose des Troilus hinzu: der Geist unseres Helden lugt aus den olympischen Wolken nieder nach der kleinen Erde, wo die kleinen Menschlein nicht aufhören, sich ihre kleinen Leidenschaften lächerlich ernst zu nehmen; davor ist der Geist Troilus nunmehr bewahrt. So steigert sich des Dichters humoristische Laune von früher hier am Ende zu souverän-humorvoller Philosophie.

2. Shakspere.

Sein Drama „Troilus and Cressida“ zeigt einen sehr unsymmetrischen Bau. Schon dass zur Haupthandlung der Troilus-Geschichte eine Nebenhandlung, die Hektor-Geschichte tritt, erklärt dies, besonders wenn man beachtet, wie diese (mit 1845 Zeilen) jene (mit 1615 Zeilen) überwuchert. Isoliert man die Haupthandlung, so stellt sich die Ausbildung ihrer organischen Compositionsglieder äußerst ungleichartig dar. Etliche dieser Glieder fehlen völlig: so das erregende

Moment und die Verwicklung. Statt einer natürlichen Exposition, welche den allgemeinen Zustand vor Eintritt der Handlung zu zeichnen hätte, gibt Shakspere eine Art von Exposition, welche den Stand der Dinge nach dem erregenden Moment und vor der Verwicklung verräth, also in medias res unmittelbar hineinführt. Dieser erste Abschnitt der dargestellten Handlung ist sehr massig gerathen: er umfasst 440 Zeilen, also ein starkes Viertel vom Ganzen. Doch nicht durch fabulistische Reichhaltigkeit begründet sich diese Länge. Die Exposition besteht aus zwei völlig getrennten, handlungslosen Genrebildern. Das erste (I $_1$) ist ein Stimmungsbild für Troilus, das zweite (I $_2$) ein Charakterbild für Cressida. Psychologische Kleinmalerei in eindrücklichem Detail dehnt also diese Bilder zu ihrer abnormen Breite. Von hier aus ein weiter Sprung über die fehlende Entwicklung hinweg in den Höhepunkt hinein. Er ist mit 392 Zeilen scheinbar stark herausgearbeitet. Doch von seinen zwei Bildern (III $_1$, $_2$) ist das erste (172 Zeilen) für die Darstellung der eigentlichen Handlung nicht zu rechnen. Es ist wieder ein breites Genrebild von nur geistiger Beziehung zum Thema „Troilus und Cressida“: „Paris und Hellena“ werden als Seitenstück zum Heldenpaar in handlungsloser, aber scharf charakterisierender Causerie vorgeführt. Unmittelbar darauf das Hauptbild, worin sich die Liebenden unter Pandarus' Vermittlung zum erstenmal treffen und zur Liebesnacht leidenschaftlich zusammenfinden. Es umfasst 220 Zeilen. Mit 654 Zeilen folgt die Entwicklung. Sie theilt sich in zwei, mehrbildige Hälften: erst die Trennung der Liebenden durch Cressidas Auslieferung unter Treuschwüren beim Abschied (393 Zeilen), dann Cressidas Liebesverrath mit Diomed und des Troilus schmerzvolle Entdeckung ihrer Untreue (261 Zeilen). Schließlich die Lösung mit 129 Zeilen: Troilus stürmt gebrochenen Herzens verzweifelt in den sichern Schlachtentod. So gelangen von der eigentlichen Handlung nur der Höhepunkt und die Entwicklung zu ausführlicher Darstellung.

Diese Irregularität hat sich aus der Stimmung des Dichters erklärt. Als pessimistischer Satiriker arbeitet er bloß jene Theile der Fabel heraus, die ihm seine Auffassung vom Leben bestätigen. Hier ist dies der rasche

Glückswechsel im Geschick des Helden, der unvermittelte Treubruch der Heldin.

Zur Composition tritt verschärfend die Gruppierung der Compositionstheile hinzu.

Die Minderwertigkeit der Fabel bis zum Höhepunkt gelangt dadurch zu schroffstem Ausdruck, dass auf die 440 Zeilen der eingänglichen Exposition 1024 Zeilen ununterbrochener Nebenhandlung folgen: man vergisst fast auf das Hauptthema. Nun aber setzt der Mitteltheil des Dramas mit dem Höhepunkt und den entscheidenden Partien der Entwicklung der Haupthandlung mächtig ein. Es sind 833 Zeilen, die von nur 290 Zeilen der Nebenhandlung kurz unterbrochen werden. Solche Massierung der Haupthandlung lässt diese hier umso kräftiger wirken. Im dritten Theil des Dramas stellt sich dann öfterer Wechsel zwischen Partien der Haupt- und Nebenhandlung ein, was schließlich im vierten Theil zu einer gemeinsam geführten Lösung überleitet.

So ist denn auch die Gruppierung der Compositionstheile aus der Tendenz und hiemit aus der Stimmung des Dichters erwachsen.

B. Die generellen Kunstformen.

Es sind dies die Kunstformen der jeweiligen poetischen Gattung, in welcher die Dichtung gestaltet worden ist. Demgemäß handelt es sich für „Filostrato“ und „Troylus and Cryseyde“, welche gemeinsam betrachtet werden sollen, um die specifisch epischen Kunstformen. Ihr Wesen bindet sie zwar an die Gattung, ihre verschiedengeartete Anwendung und Ausführung im einzelnen steht aber in der freien Macht des Dichters. So wird das gattungsmäßige Element auch hier verpersönlicht.

Hat man also, wie in unserem Falle, zwei Dichtungen von gleichem Stoff und gleicher Art vor sich, so wird die Untersuchung der generellen Kunstformen sowohl die gemeinsamen Merkmale der Gattung im Vergleich aufweisen, wie auch die individuellen Unterschiede der Dichter. Besonders scharf und charakteristisch werden die letzteren hervortreten und zweierlei Momente verrathen: erstens die artistische Begabung des Dichters, also den Grad seiner

Stilreinheit, zweitens seine Tendenz, also die stimmungsvolle Wirkung seines Werkes.

Die epischen Kunstformen sind von zweierlei Art. Der Epiker entwirft im großen seine Fabel in epischen oder dramatischen Bildern, er arbeitet im kleinen seine Darstellung episch oder dramatisch aus, beidemale mit der gleich geschiedenen Wirkung: das minder Wichtige thut er im summarischen Bericht einer verschwimmenden Situation und in Form zusammenfassender Erzählung ab, also im epischen Bilde und in epischer Darstellung; das Bedeutendere schildert er eingehend in der scharf gezeichneten Action und lebendig in der ausführenden Rede, also im dramatischen Bilde und in dramatischer Darstellung. So gliedert sich die Untersuchung organisch in die der epischen und dramatischen Bilder und in die des epischen und dramatischen Stils.

1. Die epischen und dramatischen Bilder.

Ihre Bestimmung und gegenseitige Abgrenzung ist bis zu einem gewissen Grade dem subjectiven Eindruck des Forschers unterworfen. Gleichwohl können hier die Meinungsverschiedenheiten nur geringfügig werden. Als Basis der weiteren Untersuchungen soll folgende Tabelle der Bilder dienen.

Zur Erklärung: Links „Filostrato" (nach der Mailänder-Ausgabe), rechts „Troilus" (nach der Aldine-Edition); vor den Klammern: die Bildnummern (arabisch = episch, römisch = dramatisch); hinter den Klammern: die Zeilensumme der Bilder; in den Klammern: römisch die Buch-Zahl, arabisch die Strophen-Zahl der Texte; Bilder von gleicher Zeilenhöhe entsprechen sich inhaltlich, wenn sie nicht durch verticalen Strich getrennt sind; Verklammerung bedeutet Verschmelzung.

Filostrato.			Troilus.		
			Exposition.		
1.	(I: 7—10)	32	1.	(I: 9—13)	35
I.	(„ 11—15)	40	I.	(„ 14—19)	42
			Erregendes Moment.		
I.	(I: 16—25)	80	I.	(I: 20—38)	133
II.	(„ 26—30)	40	II.	(„ 39—45)	49
1.	(„ 31—32)	16	1.	(„ 46—51)	42
III.	(„ 33—40)	64	III.	(„ 52—63)	84
2.	(„ 41—57)	136	2.	(„ 64—78)	105

Verwicklung.

I.	(II: 1 — 33)	264	I.	(I: 79 —156)	546
II.	(„ 34 — 67)	272	II.	(II: 8 — 85)	546
III.	(„ 68 — 78)	88	III.	(„ 86 —116)	217
			IV.	(„ 117 —129)	91
			1.	(„ 130 —133)	28
1.	(„ 79 — 84)	48	Va.	(„ 134 —139)	42
IV.	(„ 85 — 95/$_4$)	84 }	b.	(„ 140 —156)	119
V.	(„ 95/$_4$—107)	100 }			
VI.	(„ 108 —113)	48	VI.	(„ 157 —168/$_2$)	79
VII.	(„ 114 —117)	32	2.	(„ 168/$_5$—169/$_3$)	8
VIII.	(„ 118 —127)	80	VII.	(„ 169/$_4$—186)	123
2.	(„ 128 —132)	40	VIII.	(„ 187 —193)	49
IX.	(„ 133 —143)	88 ‖	IX.	(„ 194 —201/$_2$)	51
X.	(III: 3 — 20)	144 ‖	X.	(„ 201/$_5$—209/$_3$)	57
			XI.	(„ 209/$_4$—213)	32
			XII.	(„ 214 —220)	49
			3.	(„ 221 —222)	14
			XIII.	(„ 223 —234/$_5$)	82
			XIV.	(„ 234/$_2$—235/$_1$)	3
			XV.	(„ 235/$_6$—238)	27
			XVI.	(„ 239 —244)	42
			XVII.	(„ 245 —250)	42
			XVIII.	(„ 251 —III: 1)	14
			XIX.	(III: 2 — 22)	147
			4.	(„ 23 — 26)	28
			XX.	(„ 27 — 53)	189
			5.	(„ 54 — 65)	84

Höhepunkt.

		‖	1.	(III: 66 — 71)	42
		‖	I.	(„ 72 — 78/$_6$)	48
		‖	II.	(„ 78/$_1$— 91)	92
		‖	III.	(„ 92 — 99)	56
1.	(III: 21 — 24)	32 ‖	IVa.	(„ 100 —129)	210
I.	(„ 25 — 32)	64 ‖	b.	(„ 130 —164)	245
II.	(„ 33 — 51)	152	c.	(„ 165 —211)	329
2.	(III: 52 — 55)	32	2.	(III: 212 —215)	28
			V.	(„ 216 —219)	28

III.	(III:	56 — 63)	64	VI.	(III:	220 —231)	84
IV.	(„	64 — 71)	64	VII.	(„	232 —238)	49
3.	(„	72 — 93)	176	3.	(„	239 —251)	91
4.	(„	94)	8	4.	(„	252 —257)	42

Entwicklung.

1.	(IV:	1 — 12)	96	1.	(IV:	1 — 16)	112
2.	(„	13 — 22)	80	2.	(„	17 — 27)	77
I.	(„	26 — 41)	128	I.	(„	28 — 45)	126
II.	(„	42 — 77)	288	II.	(„	46 — 90)	315
III.	(„	78 — 85)	64	III.	(„	91 —100)	70
IV.	(„	86 — 95/4)	76	IV.	(„	101 —111)	77
V.	(„	95/4—108)	108	V.	(„	112 —131)	140
				VI.	(„	132 —151)	140
VI.	(„	109 —113)	40	VII.	(„	152 —157)	42
VII.	(„	114 —167)	432	VIII.	(„	158 —239)	574

3.	(V:	1 — 14)	112	3.	(V:	1 — 13)	91
				4.	(„	14 — 28)	105
4.	(„	15 — 21)	56	5.	(„	29 — 40)	84
VIII.	(„	22 — 39)	144	IX.	(„	41 — 62)	154
5.	(„	40 — 49)	80	6.	(„	63 — 73)	77
6.	(„	50 — 71)	176	7.	(„	74 — 98)	175
7.	(VI:	1 — 8)	64	8.	(„	99 —110)	84
IX.	(„	9 — 34)	208	X.	(„	111 —145)	245
				9.	(„	146 —157)	84
8.	(VII:	1 — 14/2)	106	10.	(„	158 —169)	84
9.	(„	14/6— 22)	70	11.	(„	170 —176)	49
10.	(„	23 — 25/4)	20 }	XIa.	(„	177 —184)	56
Xa.	(„	25/4— 48)	188 }				
b.	(„	49 — 77/4)	228	b.	(„	185 —203)	133
XI.	(„	77/4— 83)	52 ‖	12.	(„	204 —206)	21

Lösung.

I.	(VII:	84 —103)	160	I.	(V:	207 —221)	105
1.	(„	104 —VIII 7)	80	1.	(„	222 —235)	98
2.	(VIII:	8 — 10)	24	2.	(„	236 —239)	28
II.	(„	11 — 24)	112	II.	(„	240 —250)	77
3.	(„	25 — 28)	32	3.	(„	251 —259)	63
				4.	(„	260 —263)	28

Zusammenfassung.

	Fil.		Tr.		
	ep. B.	dr. B.	ep. B.	dr. B.	
Exposition:	32	40	35	42	Zeilen
Erreg. Moment:	152	184	147	266	"
Verwicklung:	88	1200	162	2547	"
Höhepunkt:	248	344	203	1141	"
Entwicklung:	860	1956	1043	2072	"
Lösung:	136	272	217	182	"
Totale:	1516	3996	1807	6250	Zeilen
Exposition:	1	1	1	1	Stück
Erreg. Moment:	2	3	2	3	"
Verwicklung:	2	10	5	20	"
Höhepunkt:	4	4	4	7	"
Entwicklung:	10	11	12	11	"
Lösung:	3	2	4	2	"
Totale:	22	31	28	44	Stück

Bevor in die Untersuchung der Construction, d. h. der Auftheilung des Stoffes auf die beiden Bildarten und deren Verhältnis zu einander eingegangen wird, muss für die formal-präcissen, dramatischen Bilder gesagt werden, dass sie in der Regel inhaltlich eine einzige Situation bringen. Größere Kunst der Darstellung erfordert es natürlich, in einem Bild zwei oder mehrere Situationen geistiger Art sich abspielen zu lassen. Bei dem älteren Boccaccio tritt das nur einmal ein, bei dem jüngeren Chaucer dreimal, dort umschließt das eine Bild zwei Situationen, hier umschließen zwei Bilder je zwei Situationen und ein Bild umschließt sogar drei Situationen, somit kann „dramatisches Bild" und „Einzel-Situation" einander gleichgesetzt werden.

Die Construction kann man sich verdeutlichen, wenn man die Zahl, die Masse und die Einzellänge der Bilder ins Auge fasst.

a) Die Dichtungen in toto.

1. Zahl der Bilder.

Filostrato hat 53, Troilus 72 Bilder. Somit verhält sich in den Totalziffern Fil. : Tr. = 1 : $+1^1/_3$. Da das Zeilenverhältnis der Dichtungen 1 : $-1^1/_2$ ist, so ergibt sich zwischen Boccaccio und Chaucer kein wesentlicher Unterschied. Chaucer hat eben bei größerer Zeilenmasse mehr Bilder.

Theilt man die summarischen Ziffern nach den Bildarten, so verhalten sich:

in Fil: ep. B. : dram. B. = 22 : 31 = 1 : $-1^1/_2$
„ Tr.: = 28 : 44 = 1 : $+1^1/_2$

Der Unterschied ist gering. Bei Chaucer macht sich eine kleine Vorliebe für dramatische Bilder geltend.

2. Masse der Bilder.

Es verfügen die epischen Bilder in Filostrato über 1516, in Troilus über 1807 Zeilen; die dramatischen in Filostrato über 3996, in Troilus über 6250 Zeilen.

Es verhält sich demnach:

in Fil.: ep. B. : dram. B. = 1 : $2^2/_3$
„ Tr.: = 1 : $3^1/_2$

Der Unterschied ist stark und er verräth deutlich Chaucers Vorliebe für das dramatische Bild. Es spiegelt sich darin nicht nur ein Fortschritt der Technik und die artistische Eigenart des späteren Dichters, sondern auch die Tendenz der Gattung. Mit den beiden Werken stehen wir noch im Mittelalter. Es sind erotische Epen, deren realistische Tendenzen zusehends wachsen. Hier keimt der spätere Roman, der in modernster Zeit sich fast ausschließlich aus dramatischen Bildern zusammensetzt.

Zieht man aus Masse und Zahl der Bilder ihre Durchschnittslänge, so hat das epische Bild in Filostrato 69 und in Troilus $64^1/_2$ Zeilen; das dramatische Bild in Filostrato 129 und in Troilus 142 Zeilen.

Demnach ist — direct verglichen — das epische Bild bei Boccaccio länger als bei Chaucer, das dramatische Bild bei Boccaccio kürzer als bei Chaucer und es verhält sich das epische Bild zum dramatischen Bild bei Boccaccio wie 1 : —2, bei Chaucer wie 1 : +2.

3. Einzellänge der Bilder.

Im ganzen sind die epischen Bilder kürzer, die dramatischen länger u. zw. bei beiden Dichtern, denn es schwankt die absolute Länge:

a) der epischen

in Fil.: zwischen 8 und 176 Zeilen
„ Tr.: „ 8 „ 175 „

b) der dramatischen

in Fil.: zwischen 32 und 432 Zeilen
„ Tr.: „ 3 „ 784 „

Den Grundstock der Bilder wollen wir mittellang nennen. Er umfasst bei beiden Dichtern:

ep. Bilder in der Länge von 21—100 Zeilen
dram. „ „ „ „ „ 51—300 „

Betrachtet man erst die epischen Bilder, so machen

in Fil.: deren mittellange von insgesammt 22 : 14 aus
„ Tr.: „ „ „ „ 28 : 22 „

Demnach verhält sich mittellang : (kurz + lang):

in Fil.: wie $14:8 = 1^3/_4:1$
„ Tr.: „ $22:6 = 3^2/_3:1$

Man sieht: Boccaccio hat im Vergleich mit Chaucer mehr als doppelt so viel Abwechslung hinsichtlich der Länge der epischen Bilder, er bildet also diese Kunstmittel feiner aus als Chaucer.

Betrachtet man nun die dramatischen Bilder, so machen

in Fil.: deren mittellange von insgesammt 31 : 24 aus
„ Tr.: „ „ „ „ 44 : 25 „

Demnach verhält sich mittellang : (kurz + lang):

in Fil.: wie $24: 7 = 3^1/_2:1$
„ Tr.: „ $25:19 = 1^1/_3:1$

Man sieht: Chaucer hat im Vergleich mit Boccaccio fast dreimal so viel Abwechslung hinsichtlich der Länge der dramatischen Bilder, er bildet also dieses Kunstmittel feiner aus als Boccaccio.

Die dramatische Darstellung wird mithin von Boccaccio zu Chaucer viel intensiver.

Es erübrigt, einen Blick auf das Verhältnis der kurzen zu den langen Bildern zu werfen. Hier finden sich typische Züge:

Die epischen Bilder streben nach „lang“; es verhält sich nämlich:

in Fil.: kurz : lang = 3 : 5 = 1 : $1^2/_3$
„ Tr.: = 2 : 4 = 1 : 2

Die dramatischen Bilder streben nach „kurz“; es verhält sich nämlich:

in Fil.: kurz : lang = 5 : 2 = $2^1/_2$: 1
„ Tr.: = 14 : 5 = $2^4/_5$: 1

Die typische Tendenz zeigt sich hier und dort bei Chaucer schärfer entwickelt als bei Boccaccio; der erstere ist ja immer stilreiner als der letztere, in der lyrischen Behäbigkeit wie in der dramatischen Behendigkeit.

Bisher wurden die Gesammtdichtungen der Betrachtung zugrunde gelegt. Die Construction zeigte typische und individuelle Züge. Als typisch ergab sich das numerische und quantitative Überwiegen der dramatischen Bilder über die epischen und damit eine große Lebendigkeit der Dichtungen; weiters das Überwiegen des dramatischen Bildes über das epische hinsichtlich der Einzellänge, was zur detaillierten Darstellung dort, zur summarischen hier, völlig stimmt; endlich dass innerhalb der beiden Kategorien die dramatischen Bilder nach kürzeren, die epischen Bilder nach längeren Formen streben, was mit dem starken Temperament des dramatischen Bildes, mit dem schwachen des epischen in Einklang steht. Als individuell ergab sich: erstens im allgemeinen, dass die jeweiligen typischen Tendenzen bei Chaucer schärfer zum Ausdruck gelangen, als bei Boccaccio, weil jener als Stilist feinfühliger ist im Vergleich mit diesem; zweitens im besonderen, dass Chaucer das dramatische Bild urgiert, Boccaccio das epische, sowohl quantitativ wie qualitativ, durch Zahl und Masse wie durch größere Abwechslung in der Länge, also durch formale Vielgestaltigkeit.

b) Die Compositionstheile.

Nun soll die Construction in den einzelnen Compositionstheilen untersucht werden.

Die sechs Compositionstheile rücken paarweise in eine engere Verbindung, indem Exposition und erregendes Moment die Einleitung, Verwicklung und Höhepunkt die steigende Handlung, Entwicklung und Lösung die sinkende Handlung ausmachen.

1. Masse der Bilder.

Betrachtet man das Verhältnis der epischen Bilder zu den dramatischen in diesen drei obersten Abschnitten der Gesammthandlung auf Grund des wichtigsten Kriteriums der Masse, so ergeben sich folgende Erscheinungen; es entfallen:

	in Fil.		in Tr.		
	auf ep. B.	auf dr. B.	auf ep. B.	auf dr. B.	
in der Einleitung:	184	224	182	308	Zeilen
„ „ steig. Hg.:	336	1544	365	3688	„
„ „ sink. Hg.:	996	2228	1260	2254	„

Daraus ergeben sich folgende Verhältnisse vom „ep. B.: dr. B.“:

	Fil.	Tr.
Einleitung:	1 : $1\frac{1}{5}$	1 : $1\frac{2}{3}$
steig. Hg.:	1 : $4\frac{3}{5}$	1 : + 10
sink. Hg.:	1 : + 2	1 : $1\frac{4}{5}$

Die generelle Physiognomie beider Dichtungen fällt sofort auf: in der Einleitung überwiegt das dramatische Bild schwach, in der steigenden Handlung stark, in der sinkenden Handlung wieder nur schwach. Die Lebendigkeit der Darstellung bewegt sich demnach in einer an- und absteigenden Curve. Vergleicht man die beiden Dichter, so bemerkt man, dass die Curve Boccaccios sanft steigt und fällt, diejenige Chaucers jäh steigt und schroff fällt. Es beträgt der Abstand zwischen den beiden ersten Abschnitten bei Boccaccio $3\frac{2}{5}$, bei Chaucer $8\frac{1}{3}$; zwischen den beiden letzten bei Boccaccio $2\frac{3}{5}$, bei Chaucer $9\frac{1}{5}$.

Schon in der Einleitung setzt Chaucer dramatischer ein ($1\frac{1}{5} : 1\frac{2}{3}$), in der steigenden Handlung schlägt er Boccaccio um mehr als das Doppelte ($4\frac{3}{5} : +10$) und fällt in der sinkenden Handlung unter Boccaccio herab ($+2 : 1\frac{4}{5}$). Die Vorliebe Boccaccios für die sinkende, die Chaucers für die

steigende Handlung, des ersteren Weichheit und des letzteren Energie in der Darstellung verräth sich auch in diesen technischen Details.

Geht man tiefer in die Einzelheiten, so zeigt sich, dass das Anschwellen des dramatischen Bildes zwar nicht bei Boccaccio, aber bei Chaucer bereits innerhalb der Einleitung zu erkennen ist. Sie zerfällt in die Exposition und in das erregende Moment. Es verhält sich nun:

bei Bocc.	in der Exp.: ep. B.: dr. B.	= 32 : 40	= 1 : $1\frac{1}{5}$
	im err. Mom.:	= 152 : 184	
bei Ch.	in der Exp.: ep. B.: dr. B.	= 35 : 42	= 1 : $1\frac{1}{5}$
	im err. Mom.:	= 147 : 266	= 1 : + $1\frac{3}{4}$

Weiters zeigt sich, dass das Abschwellen des dramatischen Bildes bei beiden Dichtern, besonders aber bei Chaucer auch innerhalb der sinkenden Handlung zu bemerken ist. Sie zerfällt in die Entwicklung und Lösung. Es verhält sich nun:

bei Bocc.	in der Entw.: ep. B.: dr. B.	= 860 : 1956	= 1 : $2\frac{1}{4}$
	in der Lösg.:	= 136 : 272	= 1 : 2
bei Ch.	in der Entw.: ep. B.: dr. B.	= 1043 : 2072	= 1 : 1
	in der Lösg.:	= 217 : 182	= $1\frac{1}{6}$: 1

Wieder kommen also bei Chaucer die Tendenzen schärfer als bei Boccaccio zur Geltung.

Die steigende Handlung zerfällt in die Verwicklung und in den Höhepunkt. Da in der ersteren die Handlung bewegter, im letzteren ruhiger ist, dort mehr zur Action, hier mehr zur Situation neigt, so versteht es sich von selbst, dass in der Verwicklung das dramatische Bild eine viel größere Rolle spielt als im Höhepunkt. Diesen generellen Unterschied weisen auch beide Dichtungen gemeinsam auf. Doch innerhalb desselben zeigt sich ein gradueller Unterschied von stark individueller Bedeutung. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.	in der Verw.: ep. B.: dr. B.	= 88 : 1200	= 1 : $13\frac{1}{2}$
	im Höhep.:	= 248 : 344	= 1 : $1\frac{2}{5}$
bei Ch.	in der Verw.: ep. B.: dr. B.	= 162 : 2547	= 1 : $15\frac{2}{3}$
	im Höhep.:	= 203 : 1141	= 1 : $5\frac{3}{5}$

Demnach lässt Boccaccio die erregte Verwicklung im ruhigen Höhepunkt sanft ausklingen, während bei Chaucer die Erregung der Verwicklung im Höhepunkte zwar geschwächt, aber noch deutlich nachklingt.

2. Einzellänge der Bilder.

Bisher wurde die Masse der Bilder als Kriterium für die Aufweisung der constructiven Unterschiede zwischen den einzelnen Theilen der Composition verwendet. Nun soll die Einzellänge der Bilder hiezu herangezogen werden. Die Bilder sind kurz, mittellang oder lang. Fasst man die beiden letzteren Kategorien gegenüber der ersteren zusammen als längere gegen kürzere Bilder, so spiegelt sich in deren Verhältnis die Lebhaftigkeit des Bildwechsels: je mehr die längeren die kürzeren überwiegen, desto ruhiger wirkt das constructive Ensemble, und umgekehrt, je weniger die längeren die kürzeren überwiegen, desto lebhafter wirkt dasselbe.

Betrachtet man die epischen Bilder, so verhalten sich die kürzeren zu den längeren:

	bei Fil.	bei Tr.
in der steig. Hg.: wie	1 : 5 = 1 : 5	2 : 7 = 1 : 3½
„ „ sink. Hg.: „	1 : 12 = 1 : 12	0 : 16 = 0 : ∞

Demnach ist im epischen Bilde die steigende Handlung lebhafter, die sinkende ruhiger gearbeitet u. zw. generell in beiden Dichtungen. Dabei zeigt sich in gradueller Art wieder ein individueller Unterschied: Chaucer verhilft den typischen Tendenzen zu schärferem Ausdruck als Boccaccio, er ist lebhafter in der steigenden, ruhiger in der sinkenden Handlung als sein Vorläufer.

Betrachtet man die dramatischen Bilder, so verhalten sich die kürzeren zu den längeren:

	bei Fil.	bei Tr.
in der steig. Hg.: wie	2 : 12 = 1 : 6	11 : 16 = 1 : 1½
„ „ sink. Hg.: „	1 : 12 = 1 : 12	1 : 12 = 1 : 12

Auch im dramatischen Bild ist die steigende Handlung lebhafter, die sinkende ruhiger gearbeitet, auch dies ist ein genereller Unterschied und auch hier zeigt sich eine indi-

viduelle Differenzierung gradueller Art, indem Chaucer die steigende Handlung viel lebhafter gestaltet als Boccaccio — es ist ja seine Lieblingspartie und er hat das stärkere Temperament, während sich in der ihm gleichgiltigen, sinkenden Handlung kein Unterschied zu seinem Vorbilde einstellt.

Fasst man zusammen, so ergeben sich für das minderwichtige epische Bild nur kleine Unterschiede, jedoch in beiden Partien, für das wichtigere dramatische Bild stellt sich ein großer Unterschied ein, aber nur in der für Chaucer wichtigen Partie. Generelle wie individuelle Tendenzen treten mit gleicher Deutlichkeit zutage. In der Mischung der epischen und dramatischen Bilder offenbarte sich also auch in den einzelnen Theilen der Composition deren genereller Charakter; zudem verriethen die graduellen Unterschiede zwischen diesen Compositonstheilen die individuellen Einflüsse der beiden Dichter.

c) Der Umbildungsprocess.

Die Untersuchung der Construction der beiden Epen, d. h. ihres Aufbaues in epischen und dramatischen Bildern gieng bisher darauf aus, von jeder der beiden Dichtungen eine absolute Charakteristik in constructiver Hinsicht zu geben und die Eigenart der einzelnen durch die Vergleichung beider deutlicher heraustreten zu lassen. So sollte in dem fertigen Werk dessen Wesen und seines Schöpfers Art sich widerspiegeln. Auf die Wirkungen der vollendeten Dichtung zielt ja der Dichter ab. Deswegen ist es die erste Aufgabe der Wissenschaft absolute Kritik zu üben.

Nun aber soll die genetische Kritik zu Worte kommen. Direct geschieht das freilich nur für den Nachbildner Chaucer. Was er von Boccaccio übernimmt — unverändert oder ändernd, — was er fallen lässt, was er neu hinzufügt, das steht hier in Frage. Doch dadurch wird auch Boccaccio mitcharakterisiert.

α) Summarische Übersicht.

Der Umbildungsprocess von Filostrato zu Troilus in Hinblick auf die Construction verräth sich schon in den summarischen Ziffern:

Fil. hat 53 Bilder mit 5512 Zeilen
Tr. „ 72 „ „ 8057 „

Es verfügt demnach Troilus über 19 Bilder (= + 1/3) und 2545 Zeilen (= — 1/2) mehr als Filostrato.

Dies ist das Ergebnis mannigfacher Veränderungen an der Vorlage: sie sind theils negativer Art (u. zw. stärker, wenn Chaucer ganze Bilder seiner Vorlage fallen lässt, schwächer, wenn er übernommene Bilder kürzt), theils positiver Art (u. zw. stärker, wenn er ganze Bilder neu dichtet, schwächer, wenn er übernommene Bilder erweitert), theils variierender Art (wenn er zwei Bilder der Vorlage in ein einziges zusammenzieht.) Überschaut man diese Veränderungen in ihren summarischen Resultaten, so werden:

fallen gelassen:	5	Bilder	mit	380 Zeilen
verkürzt:	16 1/2	„	um	640 „
bei einem Verlust von:	5	Bildern	und	1020 Zeilen.

Ferner werden:

neugedichtet:	26 1/2	Bilder	mit	2079 Zeilen
erweitert:	28 1/2	„	um	1486 „
bei einem Gewinn von:	26 1/2	Bildern	und	3565 „

Endlich werden zweimal je zwei Bilder der Vorlage in eines zusammengezogen und wird ein Bild der Vorlage in der zweiten Hälfte eines anderen Bildes untergebracht, was zu einem Verlust von 2 1/2 Bildern führt.

Demnach stellt sich ein definitiver Gewinn von 19 Bildern und von 2545 Zeilen heraus.

Von den	53	Bildern der Vorlage werden
fallen gelassen:	5	Bilder (also eine Vermind. um — 1/10)
wonach verbleiben:	48	Bilder
dazu kommen neu:	26 1/2	„ („ „ Vermehr. „ + 1/2)
was erzielt:	74 1/2	Bilder
davon fallen ab:	2 1/2	„ (durch Zusammenziehung)
somit verbleiben:	72	Bilder.

Von den	5512	Zeilen der Vorlage werden
unterdrückt	1020	„ (also eine Vermind. um 1/4)
es bleiben:	4492	Zeilen
es treten hinzu:	3565	„ („ „ Vermehr. „ + 3/4)
was ergibt:	8057	Zeilen.

Die Veränderungen sind also de facto viel stärker als die summarischen Verhältniszahlen

für Bilder 53 : 72 = 1 : —1 1/3
„ Zeilen 5512 : 8057 = 1 : —1 1/2

andeuten.

Verhältnismäßig gering sind die Veränderungen an den Bildern, stark an den Zeilenmassen, also innerhalb der Bilder. Es zeigt sich eben schon hier, dass Chaucer am äußeren Organismus der Vorlage wenig ändert trotz der bedeutenden inneren Umbildung.

β) Die epischen und dramatischen Bilder in den Dichtungen.

Es fragt sich nun, wie sich die Veränderungen innerhalb der beiden Kategorien der Bilder, der epischen und dramatischen vollziehen.

Dabei sind vor allem die geringen Umformungen von epischen Bildern zu dramatischen und umgekehrt in Betracht zu ziehen.

Es findet sich ein Übergang

von ep. zu dram. : in Verwicklg. 2 : 1 zu Va (48 : 42 = —6)
2 „ VIII (40 : 49 = +9)
in Entwicklg. 3 : 10 wird verschmolzen mit XI a (20 : 9)

von dram. zu ep. : in Verwicklg. 3 : VII zu 2 (32 : 8 = —24).

1. Zahl der Bilder.

Zuerst möge der Umbildungsprocess bloß an der Zahl der epischen und dramatischen Bilder, also ganz äußerlich veranschaulicht werden.

An epischen Bildern hat Filostrato 22, Troilus 28 (also um 6, d. i. um ein starkes Viertel mehr). Davon sind nur 18 einander gleichzusetzen. Verloren gegangen sind 4 (u. zw. 1 absolut, 1 durch Umwandlung in ein dramatisches, 1 durch Angliederung an ein dramatisches und 1 durch Verschmelzung mit einem epischen); gewonnen wurden 10 (u. zw. 9 absolut und 1 durch Umwandlung eines dramatischen in ein episches).

An dramatischen Bildern hat Filostrato 31, Troilus 44 (also um 13, d. i. um stark Zweifünftel mehr). Davon sind

nur 23 einander gleichzusetzen. Verloren gegangen sind 5 (u. zw. 4 absolut und 1 durch Umwandlung eines dramatischen in ein episches); gewonnen wurden 20 (u. zw. $18^1/_2$ absolut und $1^1/_2$ durch Umwandlung zweier epischer in dramatische). Der Gewinn von 15 Bildern wird formal auf 13 herabgedrückt, indem einmal 2 dramatische zu einem halben, das anderemal 1 zu einem halben Bilde durch Angliederung verschmelzen.

Der Unterschied in der Behandlung der epischen und dramatischen Bilder betreffs ihrer Zahl ist also viel größer als die summarischen Ziffern andeuten. Fasst man die Einzelergebnisse zusammen, so enthüllt sich folgende Bewegung:

Von	22 ep. B.	der Vorlage	werden	18	beibehalten,	also	$^6/_7$
„	31 dr. „	„ „	„	23	„	„	$^3/_4$
„	22 ep. „	„ „	geht	1	absolut verlor.	„	$^1/_{22}$
„	31 dr. „	„ „	gehen	4	„ „	„	$^1/_8$
„	28 ep. „	„ Umdichtung	sind	9	„ neu,	„	$^1/_3$
„	44 dr. „	„ „	„	$18^1/_2$	„ „	„	$^2/_5$

Die Veränderungen an den epischen Bildern sind also viel geringer als an den dramatischen. Dort wird viel mehr erhalten als hier, dort geht fast nichts verloren, hier immerhin ein Achtel, dort beträgt die Vermehrung nur ein Drittel, hier zwei Fünftel. Dadurch erweist sich Chaucers dramatische Arbeit als viel intensiver im Vergleich mit seiner epischen. Seine Tendenz geht sichtlich auf das dramatische Bild.

2. Masse der Bilder.

Die Bildmasse wird durch den geistigen Gehalt und dessen Darstellung bestimmt. Das Kriterium der Masse wirkt also schon intimer als das mehr technisch-formale der Zahl.

Die Zeilenmasse der epischen Bilder beträgt:

bei Fil.: 1516
„ Tr.: 1807

Die Vermehrung beträgt demnach — $^1/_5$ (= 291 Zeilen).

Genau betrachtet sind aber bei der Umdichtung

verloren gegangen:	32	Zeil. durch Abfall ganzer Bilder
	191	„ „ Verkürz. v. Bildern
	108	„ „ Umbild. v. ep. Bild.
also im ganzen:	331	Zeil. (= $^2/_9$);

aber gewonnen wurden:	434 Zeil.	durch	Zudichtung ganzer Bilder
	180 „	„	Erweiter. v. Bildern
	8 „	„	Umbild. eines dr. B. zu einem ep.
also im ganzen:	622 Zeil. (= $^2/_5$).		
Abzüglich des Verlustes:	331 „		
beträgt der Zuwachs:	291 Zeilen.		

Die Bewegung ist also keine große: $^2/_9$ Verlust wird durch $^2/_5$ Gewinn zu einem definitiven Gewinn von —$^1/_5$ aufgewogen. Im einzelnen verhält sich:

Abfall	: Zudichtung	wie	32 : 434 = +402
Verkürzung	: Erweiterung	„	191 : 180 = — 11
dram. Umbildung	: ep. Umbildung	„	108 : 8 = —100

Der Gewinn entsteht hauptsächlich durch Zudichtung, der Verlust durch Umbildung ins Dramatische, während Verkürzung und Erweiterung sich das Gleichgewicht halten.

Die Zeilenmasse der dramatischen Bilder beträgt:

bei Fil.: 3996
„ Tr.: 6250.

Die Vermehrung beträgt demnach 2254 Zeilen = —$^3/_5$.

Genau betrachtet, sind aber bei der Umdichtung verloren gegangen:

	348 Zeil.	durch	Ausfall ganz. Bilder
	419 „	„	Verkürz. v. Bildern
	32 „	„	Umbild. eines dr. B. zu einem ep.
also im ganzen:	799 Zeil. (= $^1/_5$);		
aber gewonnen wurden:	1645 Zeil.	durch	Zudichtung ganzer Bilder
	1297 „	„	Erweiter. v. Bildern
	111 „	„	Umbild. von ep. B. zu dr.
also im ganzen:	3053 Zeil. (= +$^3/_4$).		
Abzüglich des Verlustes:	799 „		
beträgt der Zuwachs:	2254 Zeilen.		

Die Bewegung ist eine sehr große: $^1/_5$ Verlust wird durch +$^3/_4$ Gewinn zu einem definitiven Gewinn von —$^3/_5$ aufgewogen.

Im einzelnen verhält sich:

Abfall	: Zudichtung	= 348 : 1645 = + 1297
Verkürzung	: Erweiterung	= 419 : 1297 = + 878
ep. Umbildung	: dram. Umbildung	= 32 : 111 = + 79

Der Gewinn ergibt sich aus allen drei Arten von Veränderungen und zwar absolut genommen am stärksten durch Zudichtung, um $^1/_3$ schwächer durch Erweiterung, schwach durch Umbildung.

In der quantitativen Umarbeitung sowohl der epischen, wie der dramatischen Bilder erweist sich somit Chaucer als „Dramatiker“:

Er vermehrt definitiv die epischen Bilder bloß um $-^1/_5$, die dramatischen aber um $-^3/_5$, bevorzugt also relativ die letzteren dreimal stärker als die ersteren.

Er verhält sich zu den epischen Bildern seiner Vorlage viel conservativer als zu den dramatischen: er vermindert nämlich die epischen Bilder um $^2/_9$ der Masse, die dramatischen um $^1/_5$ der Masse, also beide relativ fast um das Gleiche; aber er vermehrt die epischen Bilder um $^2/_5$ der Masse, die dramatischen um $+^3/_4$ der Masse, also die dramatischen relativ doppelt stärker als die epischen.

Er bildet stark vom Epischen ins Dramatische um (3 Bilder mit 83 Zeilen), sehr schwach vom Dramatischen ins Epische (1 Bild mit 8 Zeilen).

Er verringert — in toto — die epischen Bilder (um 11 Zeilen), erweitert aber gar sehr die dramatischen Bilder (um 878 Zeilen).

Er ändert an den dramatischen Bildern stark durch Abwurf, den er in intensiver Zudichtung wieder weitaus gutmacht.

In der Behandlung der Kunstformen individualisiert sich demnach das künstlerische Schaffen aufs deutlichste; man sieht förmlich in die Arbeitsstätte des Dichters hinein.

γ) Die epischen und dramatischen Bilder in den Compositionstheilen.

Bisher wurden die beiden Dichtungen in ihrer Totalität auf die Art, Zahl und Länge ihrer Bilder summarisch untersucht. Es fragt sich nun, wie sich die einzelnen Theile der Composition innerhalb jeder Dichtung zu dieser künstlerischen Umarbeit verhalten.

1. Die Exposition.

Fil.	Tr.	
1. 32 =	1. 35 =	+3
I. 40 =	I. 42 =	+2

In Art und Zahl der Bilder besteht kein Unterschied, in ihrer Länge nur ein minimer.

2. Das erregende Moment.

I. 80 =	I. 133 =	+53	(erweitert um $^2/_3$)
II. 40 =	II. 49 =	+ 9	(„ „ $-^1/_4$)
1. 16 =	1. 42 =	+26	(„ „ $1^1/_2$)
III. 64 =	III. 84 =	+20	(„ „ $-^1/_3$)
2. 136 =	2. 105 =	—31	(gekürzt „ $-^1/_4$)

In Art und Zahl der Bilder besteht kein Unterschied, wohl aber in ihrer Länge.

Die dramatischen Bilder sind insgesammt erweitert, zusammen (Fil. : Tr. = 184 : 266 = 1 : $-1^1/_2$) um 82 Zeilen = $-^1/_2$.

Von den epischen Bildern erfährt das eine eine Erweiterung von 26 Zeilen, das andere eine Kürzung um 31 Zeilen, so dass sich eine unbedeutende Verschiebung um – 5 Zeilen ergibt.

Im ganzen charakterisiert sich der erregende Moment bei Chaucer durch stärkere Herausarbeitung des dramatischen Elementes.

3. Die Verwicklung.

Sie ist viergliedrig.

a) Erste Stufe.

I. 264 = I. 546 = +282 (erweitert ums Doppelte)

Art und Zahl der Bilder bleibt unverändert, doch wird das eine dramatische Bild an Länge mehr als verdoppelt. Das dramatische Element erfährt dadurch eine mächtige Stärkung.

b) Zweite Stufe.

II. 272 =	II. 546 =	+274	(erweitert ums Doppelte)
III. 88 =	III. 217 =	+129	(„ „ $2^1/_2$fache)
	IV. 91 =	++ 91	
	1. 28 =	++ 28	
1. 48 =	Va. 42 =	— 6	(verkürzt „ $^1/_8$)

Die Veränderungen sind hier sehr stark: an Bildern dichtet Chaucer ein dramatisches neu hinzu und formt ein episches in ein dramatisches um; außerdem werden die übernommenen dramatischen Bilder gewaltig erweitert. So wird der dramatische Bestand dieser Stufe wesentlich gehoben: die dramatischen Bilder vermehren sich von 2 auf $3^1/_2$ Stück, von 360 auf 896 Zeilen, also ums $2^1/_2$fache. Hingegen tritt das epische Element im Verhältnis zu der ohnehin spärlichen Vertretung in der Vorlage noch stark zurück, indem nun bloß ein kurzes, neues, episches Bild die epische Kategorie schwach vertritt.

In der zweiten Stufe erfährt mithin das dramatische Element eine noch mächtigere Steigerung als in der ersten.

c) Dritte Stufe.

Fil.			Tr.			
IV.	84	=	Vb.	119	= —65	(verkürzt um $^1/_3$)
V.	100					
VI.	48	=	VI.	79	= +31	(erweitert „ $^2/_5$)
VII.	32	=	2.	8	= —24	(verkürzt „ $^1/_4$)
VIII.	80	=	VII.	123	= +43	(erweitert „ $^1/_2$)
2.	40	=	VIII.	49	= + 9	(„ „ $^1/_4$)

Die Veränderungen sind mannigfach, gleichen sich aber in ihrer Totalwirkung so ziemlich aus.

Von den dramatischen Bildern werden zwei in die zweite Hälfte des Schlussbildes der zweiten Stufe zusammengezogen, wird e i n e s episch, bleiben nur zwei als solche erhalten und das einzige epische Bild wird dramatisch, so dass aus 5 dramatischen Bildern $3^1/_2$ werden und dass statt des einen epischen Bildes ein anderes erscheint. Dabei wird die gesammte dramatische Zeilenmasse von 344 auf 370, also nur unmerklich gehoben, die epische von 40 auf 8 bis zum fast völligen Verschwinden vermindert. Bezeichnenderweise tritt bei der Umformung des epischen Bildes zum dramatischen eine Vermehrung um $^1/_4$, im umgekehrten Falle eine Verminderung um $^3/_4$ der Masse ein.

d) Vierte Stufe.

Hier hat Chaucer sein Vorbild völlig verlassen und dichtet neu.

Fil.	Tr.
IX. 88	IX. 51
X. 144	X. 57
	XI. 32
	XII. 49
	3. 14
	XIII. 82
	XIV. 3
	XV. 27
	XVI. 42
	XVII. 42
	XVIII. 14
	XIX. 147
	4. 28
	XX. 189
	5. 84

Da hier völlig freie Dichtung vorliegt, so ist der Abschnitt besonders wertvoll für Chaucers Eigenart. Diese drängt ihn nach der dramatischen Seite. Er bringt nicht nur dreimal mehr Dramatisches im Vergleich mit der Vorlage, er construiert auch äußerst wirkungsvoll: statt weniger und langer, baut er viele und kurze dramatische Bilder, die in rascher Folge einander ablösen und dadurch die dramatische Intensität des Abschnittes ungemein steigern.

4. Der Höhepunkt.

Er ist dreigliedrig.

a) Erste Stufe.

Fil.	Tr.
	1. 42
	I. 48
	II. 92
	III. 56
1. 32	IVa. 210
I. 64	b. 245

II. 152 =	IVc. 329 =		+177
2. 32 =	2. 28 =		— 4
	V. 28 =	++	28
III. 64 =	VI. 84 =		+ 20

Die Veränderungen sind sehr stark.

Zu Anfang lässt Chaucer 2 Bilder mit 96 Zeilen fallen, um 5 Bilder mit 693 Zeilen freier Dichtung zu bringen.

Hier verhält sich:

bei Fil. ep. : dr. = 32 : 64 = 1 : 2
„ Ch. = 42 : 651 = 1 : 15½

Dann erst kehrt er zur Umdichtung seiner Vorlage zurück, deren 248 Zeilen zu 469 Zeilen fast verdoppelt werden. Diese Vermehrung kommt nur den dramatischen Bildern zugute, wovon das erste der Vorlage dem vierten der Umdichtung angegliedert wird, während ein zweites neu gedichtet wird. Das eine epische Bild erleidet sogar einen kleinen Zeilenverlust.

Somit erfährt in der ersten Stufe des Höhepunktes das dramatische Element eine gewaltige Steigerung gegenüber der Vorlage.

b) Zweite Stufe.

Fil.	Tr.		
IV. 64 =	VII. 49 =	—15	Verminderung um —¼
3. 176 =	3. 91 =	—85	„ „ ½

Art und Zahl der Bilder bleiben unverändert, jedoch tritt durchaus Verkürzung ein u. zw. doppelt so stark im Epischen als im Dramatischen.

Die Einschränkung des Epischen charakterisiert diese Partie.

c) Dritte Stufe.

Fil.	Tr.		
4. 8 =	4. 42 =	+34	Vermehrung um das 5fache.

Dieser unorganische Anhang wird von Chaucer sehr stark erweitert, was bei seiner absoluten Geringfügigkeit jedoch für die Gesammtstructur nicht ins Gewicht fällt.

5. Die Entwicklung.

Sie ist dreigliedrig.

a) Erste Stufe.

Fil.	Tr.		
1. 96 =	1. 112 =	+ 16	(Vermehrung um 1/6)
2. 80 =	2. 77 =	— 3	
I. 128 =	I. 126 =	— 2	
II. 288 =	II. 315 =	+ 27	(„ „ 1/10)
III. 64 =	III. 70 =	+ 6	(„ „ 1/10)
IV. 76 =	IV. 77 =	+ 1	
V. 108 =	V. 140 =	+ 32	(„ „ 1/3)
	VI. 140 =	++140	
VI. 40 =	VII. 42 =	+ 2	
VII. 432 =	VIII. 574 =	+141	(„ „ 1/3)

Die Veränderungen sind verhältnismäßig gering. Art und Zahl der Bilder, sowie ihre Reihenfolge bleibt unverändert, abgesehen von einer Vermehrung der dramatischen Bilder um eines. Auch die Längendifferenzen sind geringfügig bis auf die starke Erweiterung des dominierenden dramatischen Schlussbildes. So bedeutet denn die Umbildung auch hier im allgemeinen eine mäßige Steigerung des dramatischen Elementes.

b) Zweite Stufe.

Fil.	Tr.		
3. 112 =	3. 91 =	— 21	(Kürzung um —1/5)
	4. 105 =	++105	
4. 56 =	5. 84 =	+ 28	(Erweiterung um 1/2)
VIII. 144 =	IX. 154 =	+ 10	
5. 80 =	6. 77 =	— 3	
6. 176 =	7. 175 =	— 1	
7. 64 =	8. 84 =	+ 20	(„ „ —1/3)
IX. 208 =	X. 245 =	+ 37	(„ „ +1/6)
	9. 84 =	++ 84	

Die Veränderungen sind hier mehr qualitativer als quantitativer Natur: zwei neue epische Bilder werden eingeschoben, die Kürzungen und Erweiterungen sind aber im Ergebnis geringfügig. So erfährt das dramatische Element eine Vermehrung von 352 Zeilen auf 399 Zeilen, also nur um $+1/7$, während das epische — meist durch Neudichtung — von 488 Zeilen auf 700 Zeilen, also um $+2/5$ anschwillt.

c) Dritte Stufe.

Fil.		Tr.		
8. 106	=	10. 84	= — 22	(Kürzung um $^1/_5$)
9. 70	=	11. 49	= — 21	(„ „ — $^1/_3$)
10. 20 Xa. 188	} =	XIa. 56	= —152	(„ „ das fast 4fache)
b. 228	=	b. 133	= — 95	(„ „ + $^2/_5$)
XI. 52	‖	12. 21		

Die Veränderungen sind stark. Einmal lässt Chaucer das dramatische Schlussbild der Vorlage fallen, um statt dessen ein episches anzufügen. Dann kürzt er alle Bilder der Vorlage, u. zw. die epischen von 176 Zeilen auf 133 Zeilen, also um $^1/_4$, die dramatischen von 436 Zeilen auf 189 Zeilen, also um + $^2/_5$, und lässt er ein kurzes episches Bild mit dem folgenden dramatischen verschmelzen.

So zeigt denn diese Stufe bei Chaucer eine gewaltige Verkümmerung: sie schrumpft im ganzen fast auf die Hälfte zusammen (664 : 343 Zeilen), im Epischen auf $^3/_4$, im Dramatischen gar auf $^2/_5$.

6. Die Lösung.

Sie ist zweigliedrig.

a) Erste Stufe.

Fil.		Tr.		
I. 160	=	I. 105	= —55	(Kürzung um $^1/_3$)
1. 80	=	1. 98	= +18	(Erweiterung um — $^1/_4$)
2. 24	=	2. 28	= + 4	(„ „ $^1/_6$)
II. 112	=	II. 77	= —35	(Kürzung um — $^1/_3$)

Trotzdem Art und Zahl der Bilder sich unverändert erhalten haben, sind die Veränderungen bedeutsam: die dramatischen Bilder erleiden durch Kürzung einen Verlust von $^1/_3$, während die epischen durch Erweiterung um $^1/_5$ gewinnen.

Diese Partie zeichnet sich also durch Eindämmen des dramatischen und Vorschieben des epischen Elementes aus.

b) Zweite Stufe.

Fil.		Tr.		
3. 32	=	3. 63	= +31	(Erweiterung ums Doppelte)
		4. 28	= + +28	

Diese Partie ist rein-episch und erfährt durch gewaltige Erweiterung, wie durch Umdichtung bei Chaucer eine Verdreifachung der Länge der Vorlage. Das epische Element wird gewaltig herausgearbeitet.

Fasst man die Ergebnisse des Umbildungsprocesses auf dem Gebiete der einzelnen Compositionstheile zusammen, so zeigt sich:

1. dass in der Exposition keine Veränderungen vorgenommen worden sind;

2. dass im erregenden Moment, in der Verwicklung, im Höhepunkt und im ersten Theile der Entwicklung von Chaucer die dramatische Wirkung gesucht wird, u. zw. hauptsächlich in positiver Art dadurch, dass den dramatischen Bildern ein größerer Spielraum zugewiesen wird, als denselben im Vorbild zur Verfügung gestanden ist, sei es durch Erweiterung oder durch Neudichtung;

3. dass in den übrigen Theilen der Entwicklung und besonders in der Lösung von Chaucer die epische Wirkung gesucht wird u. zw. sowohl durch immer stärkeres Eindämmen des dramatischen Bildes und durch immer kräftigeres Herausarbeiten des epischen Bildes, also in negativer und positiver Art.

Chaucers Vorliebe für die steigende Handlung und Abneigung gegen die sinkende offenbaren sich hierin auf das deutlichste: dort urgiert der Dichter das absolut wirksamere und ihm individuell angenehmere Kunstmittel, das dramatische Bild, hier das unwirksamere und ihm individuell unangenehmere Kunstmittel, das epische Bild. Gefühlsmomente und Kunstverstand vereinigen sich bei Chaucer zur Erreichung der angestrebten Wirkungen, die dann — positiv oder negativ — um so schärfer sich einstellen.

2. Das epische und dramatische Element.

Die stilistische Darstellung im Epos ist von zweierlei Art: entweder indirect, indem der Dichter erzählt, oder direct, indem der Dichter hinter seinen redenden Figuren verschwindet; sie ist also episch oder dramatisch.

Vergleicht man die beiden Dichtungen in Bezug auf das summarische Verhältnis dieser beiden Elemente, so zerfallen:

in Fil.: die 5512 Verse in 2058 epische und 3454 dramat.
„ Tr.: „ 8057 „ „ 3194 „ „ 4863 „

Demnach verhält sich:

in Fil.: ep.: dr. = 1 : $1^2/_3$
„ Tr.: = 1 : $1^1/_2$

Der sentimentale Boccaccio stellt also unmittelbarer, directer, dramatischer dar als der humoristische Chaucer. Das ist begreiflich: Boccaccio nimmt an seinem Stoff einen viel persönlicheren Antheil als Chaucer, der über seinen Stoff steht und denselben objectiver ausprägt.

α) Das epische und dramatische Element in den Compositionstheilen.

Es fragt sich nun, wie sich das Verhältnis der beiden Elemente in den einzelnen Compositionstheilen gestaltet.

Von vorneherein ist klar, dass in jenen Theilen, wo die fabulistische Tendenz überwiegt, das epische Element stärker vertreten ist, also in der Exposition, im erregenden Moment und in der Lösung, dass aber dort, wo die psychologische Tendenz überwiegt, das dramatische Element stärker vertreten ist, also in der Verwicklung und Entwicklung. Im Höhepunkt, als dem Knotenpunkt der äußeren und inneren Entwicklung, müssen sich beide Tendenzen harmonisch verbinden, werden sich also die beiden Elemente symmetrisch im Gleichgewichte befinden. Dies sind Erscheinungen genereller Art. Nur gradweise wird sich hier der Einfluss der Persönlichkeit des Dichters äußern können. Es verhält sich nun thatsächlich:

a) in den fabulistischen Partien:

in Fil.: ep.: dr. = 492 : 324 = $1^1/_2$: 1
„ Tr.: = 624 : 265 = $2^1/_3$: 1

b) in den psychologischen Partien:

in Fil.: ep.: dr. = 1265 : 2839 = 1 : +$2^1/_4$
„ Tr.: = 1945 : 3879 = 1 : −2

c) im fabulistisch-psychologischen Höhepunkt:

in Fil.: ep.: dr. = 301 : 291 = +1 : 1
„ Tr.: = 625 : 719 = 1 : +1

Vergleicht man die beiden Dichter, so zeigt Boccaccio sich als stärkerer „Dramatiker“, weil er in den fabulistischen Partien das epische Element minder überwiegen lässt als

Chaucer und weil er in den psychologischen Partien das dramatische Element stärker überwiegen lässt als Chaucer, der sich somit als der stärkere „Epiker" erweist. Hält man die beiden Partien gegeneinander, so ist ihr stilistischer Unterschied bei Boccaccio geringer ($1\frac{1}{2}:1$; $1:+2\frac{1}{4}$, also eine Differenz von $+3\frac{3}{4}$), bei Chaucer stärker ($2\frac{1}{3}:1$; $1:-2$, also eine Differenz von $-4\frac{1}{3}$). Demnach stilisiert Chaucer markanter als Boccaccio: der Subjectivismus des Italieners wirkt ausgleichend, die Objectivität des Engländers trennend in den compositionellen Artgruppen. Dazu kommt noch, dass der humoristische Chaucer zur Schilderung des Milieu, das ihm so wichtig wird, dass er es oft breit-genremäßig ausführt, eben viel mehr vom epischen Elemente braucht als Boccaccio, dessen sentimentale Tendenz seine Fabel weniger bodenständig gerathen lässt.

Dies die allgemeinen Erscheinungen.

Sieht man näher zu, so spielt in der Verwicklung die Eigenart der Fabel eine bedeutende Rolle. Der humoristische Chaucer gestaltet die Intrigue verwickelter. Dadurch wird ihm die äußere Handlung complicierter, die — weil im Bericht ausgeführt — mehr vom epischen Element beansprucht als die einfachere Fabel bei Boccaccio. Deshalb verhält sich in der Verwicklung:

bei Bocc.: ep. : dr. = 266 : 1022 = 1 : —4
„ Ch.: = 837 : 1872 = 1 : +2

Aber nicht nur in diesem summarischen Verhältnis spiegelt sich der Gegensatz der beiden Dichter; viel feiner noch in den Einzelheiten. Die Verwicklung gliedert sich bei Boccaccio wie bei Chaucer in vier Theile. Dabei wäre als natürlich und wirkungsvoll zu erwarten, dass sich die Intrigue in ihrem Verlaufe schrittweise immer mehr verwickelt, dass also infolgedessen das epische Element gegenüber dem dramatischen gleichfalls schrittweise zunähme. Dies geschieht auch, aber bei Chaucer in viel stärkerem Maße als bei Boccaccio. Nimmt man je zwei Theile der Verwicklung zusammen, so verhält sich:

in Verwickl. *a:* bei Bocc.: ep. : dr. = 131 : 541 = 1 : +4
„ „ *b:* „ „ = 135 : 481 = 1 : $3\frac{1}{2}$

in Verwickl. *a:* bei Ch.: ep. : dr. = 353 : 1117 = 1 : +3
" " *b:* " " = 484 : 755 = 1 : +1 1/2

Der relative Verlust am dramatischen Elemente ist bei Boccaccio sehr gering (von 4 zu 3 1/2 = 1/8), bei Chaucer sehr stark (von 3 zu 1 1/2 = 1/2).

Auch der Höhepunkt — wobei von dessen beiderseits kurzem, epilogartigem, ziemlich unorganischem dritten Theil (Fil. : Tr. = 8 : 42) abgesehen werden muss — zeigt charakteristische Unterschiede in seiner Bildung. Auf den Hauptheil folgt bei Boccaccio eine Art von verkürzter Wiederholung (1. : 2. = 344 : 240 = —1 1/2 : 1). In dieser überwiegt das dramatische Element das epische:

1. ep. : dr. = 211 : 133 = 1 1/2 : 1
2. = 90 : 150 = 1 : 1 2/3

Mit dieser Wiederholung des wonnetrunkenen Boccaccio weiß Chaucer sichtlich nichts Rechtes anzufangen. Er verkürzt sie fast um die Hälfte (Bocc. : Ch. = 240 : 140) und lässt hier das epische Element das dramatische mächtig überwiegen, weil er fast nur das Thatsächliche aus seiner Vorlage herübernimmt:

ep. : dr. = 105 : 35 = 3 : 1

Somit ergibt sich eine sehr veränderte Physiognomie für den Höhepunkt:

Hauptheil:	Bocc.:	ep. : dr. = 211 : 133 = 1 1/2 : 1
	Ch.:	= 520 : 642 = 1 : 1 1/4
Wiederholung:	Bocc.:	= 90 : 150 = 1 : 1 2/3
	Ch.:	= 105 : 35 = 3 : 1

In der Entwicklung offenbart sich — wie schon früher — auch hier der enge Anschluss Chaucers an Boccaccio. Ihre drei Theile weisen folgende Mischung der Elemente auf:

	Fil.	Tr.
1.	ep. : dr. = 418 : 894 = 1 : 2 1/7	483 : 1190 = 1 : 2 1/2
2.	= 363 : 477 = 1 : —1 1/3	500 : 599 = 1 : 1 1/5
3.	= 218 : 446 = 1 : 2	125 : 218 = 1 : 1 3/4

In der Lösung ergeben sich wieder Unterschiede. Sie zerfällt in zwei Theile. Im aufklärenden ersten überwiegt bei Boccaccio das dramatische Element, während dasselbe bei Chaucer dem epischen die Wage hält:

Bocc.: ep. : dr. = 161 : 215 = 1 : $1^1/_3$
Ch.: = 155 : 153 = 1 : 1

Der zweite, katastrophale Theil ist bei beiden Dichtern rein episch, jedoch bei Chaucer dreimal länger als bei Boccaccio.

So kommen die führenden Tendenzen auch in den Details der Lösung kräftig zum Durchbruch.

Überblickt man die Ergebnisse der Mischung des epischen und dramatischen Elementes sowohl für die Dichtungen im allgemeinen wie für deren Compositions-theile und -theilchen im besonderen, so zeigt sich, dass die Verwendung dieses Kunstmittels völlig in Einklang steht mit dem verschiedenen Charakter der beiden Dichtungen, respective ihrer verschiedenartigen Abschnitte, dass sich neben generellen auch individuelle Unterschiede ergeben und dass diese letzteren einzig aus der persönlichen Auffassung und Stimmung der Dichter erfließen. Zugleich hat sich für Chaucer ein feinerer Formsinn als für Boccaccio erwiesen, denn jener bringt die generellen Tendenzen zu schärferem Ausdruck als dieser.

b) Das epische und dramatische Element in den epischen und dramatischen Bildern.

Neben der Composition ist es die Construction, welche auf die Vertheilung des epischen und dramatischen Elementes sehr starken Einfluss nimmt. Dass in den epischen wie in den dramatischen Bildern beide Elemente vertreten sein können und dass in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element überwiegt, liegt auf der Hand. Da diese generellen Verhältnisse beiden Dichtungen gemeinsam sind, fragt es sich, wie sich dieselben im Einzelfalle individuell nuancieren. Es verhält sich:

in Fil.:	in den ep. B.:	ep.: dr. =	979 : 537 =	$1^6/_7 : 1$
	„ „ dr. B.:		= 1079 : 2917 =	$1 : 2^3/_4$
„ Tr.:	„ „ ep. B.:		= 1186 : 621 =	—2 : 1
	„ „ dr. B.:		= 2008 : 4242 =	$1 : 2^1/_{10}$

Demnach zeigt Boccaccio auch hierin seine Tendenz nach dem dramatischen Elemente, und zwar in positiver Art darin, dass er es dort, wo es überwiegen soll, nämlich in den dramatischen Bildern, sehr stark vorschlagen lässt ($1 : 2^2/_4$), in negativer Art darin, dass er es dort, wo es kärglich erscheinen soll, nämlich in den epischen Bildern, zu Ungunsten des epischen Elementes nur wenig eindämmt ($1^6/_7 : 1$).

Anders verhält sich Chaucer: er lässt in den epischen Bildern das epische Element, in den dramatischen Bildern das dramatische Element, also das homogene dem heterogenen gleich stark überwiegen (und zwar je um das Doppelte). So entspricht er den generellen Tendenzen der Bildarten in dieser ausgleichenden Weise mit feinem Formgefühl.

Diese totalen Verhältnisse bedürfen nun einer specialisierten Untersuchung im Hinblick auf die Hauptheile der Composition. Es hat sich hierin ein Unterschied zwischen den episch-fabulistischen Partien (der Exposition, des erregenden Moments und der Lösung) und den dramatisch-psychologischen Partien (der Verwicklung und Entwicklung) ergeben — bei seitlich stehendem episch-dramatischen, fabulistisch-psychologischem Höhepunkte. Diese Scheidung ist somit auch hier zugrunde zu legen, wo es sich fragt, ob und inwieweit das Mischungsverhältnis der beiden Elemente in den beiden Bildarten sich nach deren Lagerung in diesen drei verschiedenen Partien verändert.

1. Die episch-fabulistischen Partien.

Es verhält sich hier:

bei Bocc.:	in ep. B.:	ep. : dr. = 256 : 64 =	4 : 1
	„ dr. B.:	= 236 : 260 =	$1 : 1^1/_{10}$
„ Ch.:	„ ep. B.:	= 298 : 101 =	3 : 1
	„ dr. B.:	= 326 : 164 =	2 : 1

Demnach ist der Unterschied der beiden Bildarten nach ihrem Mischungsverhältnis der beiden Elemente bei Boccaccio sehr stark (Spannweite: $5^1/_{10}$), bei Chaucer sehr schwach (Spannweite: 1). Boccaccio geht extrem vor, Chaucer gleicht aus: Boccaccio ist in den epischen Bildern sehr episch, in den dramatischen Bildern aber recht dramatisch gegen die Tendenz der Partie, während Chaucer im epischen Bilde zwar etwas weniger episch als Boccaccio ist, im dramatischen Bilde — der Tendenz der Partie entsprechend — das dramatische Element stark einschränkt. So weiß Chaucer als der feinere Künstler den epischen Grundton der Partie überall festzuhalten, ohne den Unterschied der Bildarten zu verwischen.

2. Die dramatisch-psychologischen Partien.

Es verhält sich hier:

bei Bocc.:	in ep. B.:	ep. : dr. =	611 : 337 =	$+1^3/_4$:	1
	„ dr. B.:	=	654 : 2502 =	1 :	—4
bei Ch.:	in ep. B.:	=	755 : 450 =	$1^2/_3$:	1
	„ dr. B.:	=	1190 : 3429 =	1 :	$2^2/_3$

Auch hier erweist sich Boccaccio (mit einer Spannweite von $5^3/_4$) extremer gegenüber dem mehr ausgleichenden Chaucer (mit einer Spannweite von $4^1/_2$). Boccaccio gelangt hiezu wieder durch seine Vorliebe für das dramatische Element, dem er natürlich in den dramatischen Bildern die Zügel schießen lässt, während Chaucer trotz seiner Mäßigung den dramatischen Grundton der Partie unter Wahrung der Eigenart der Bilder-Kategorien mit voller Deutlichkeit festhält.

Vergleicht man zusammenfassend die beiden verschieden gearteten Partien direct miteinander, so springt der Unterschied der beiden Dichter noch deutlicher ins Auge.

a) Das epische Bild.

Hierin verhält sich:

bei Bocc.:	in den ep. Part.: ep. : dr.	=	4 : 1
	„ „ dr. „ :	=	$+1^3/_4$: 1
bei Ch.:	in den ep. Part.:	=	3 : 1
	„ „ dr. „ :	=	$1^2/_3$: 1

Im epischen Bilde überwiegt also bei beiden Dichtern in beiden Partien das epische Element, u. zw. in den epi-

schen Partien stärker als in den dramatischen. Über diese generelle Gleichheit hinaus ergiebt sich nur ein gradueller Unterschied, indem Chaucer das epische Bild der epischen Partie etwas weniger episch gestaltet als Boccaccio, und auch das epische Bild der dramatischen Partie um ein Geringes dramatischer gestaltet als Boccaccio. Somit wird das epische Bild bei Chaucer durch einen stärkeren Einschlag dramatischen Elementes etwas lebhafter als es bei Boccaccio gewesen.

b) Das dramatische Bild.

Hierin verhält sich:

bei Bocc.:	in der ep. Part.:	ep. : dr.	$= 1 : 1^1/_{10}$
	„ „ dr. „ :		$= 1 : -4$
bei Ch.:	in der ep. Part.:		$= 2 : 1$
	„ „ dr. „ :		$= 1 : 2^2/_3$

Im dramatischen Bilde zeigt sich ein größerer individueller Unterschied zwischen den beiden Dichtern. Boccaccio schabloniert, indem er hier in beiden Partien das dramatische Element überwiegen lässt. Chaucer specialisiert: in der epischen Partie überwiegt das epische Element, in der dramatischen das dramatische.

Fasst man diese Erscheinungen zur Charakteristik der Dichter zusammen, so gewahrt man, dass Boccaccio allerdings quantitativ stärker im Dramatischen ist als Chaucer, dass aber Chaucer qualitativ besser im Dramatischen ist als Boccaccio. Durch weise und stil-sichere Vertheilung weiß sich der Engländer die kräftigere Wirkung seines dramatischen Elementes zu sichern. Er macht sein episches Bild überhaupt lebendiger, weil etwas weniger episch als sein Vorgänger, und er lässt die Tendenzen der Partien auf das wichtigere dramatische Bild einen viel größeren Einfluss gewinnen als Boccaccio. So gestaltet sich Chaucer seine diesbezüglichen künstlerischen Ausdrucksmittel wirksamer und erweist sich hiedurch als der feinere Stilist.

3. Der Höhepunkt.

Hier zeigt Boccaccio keinerlei wesentlichen Unterschied: in den epischen wie in den dramatischen Bildern verhält sich ep. : dr. = 1 : 1.

Hingegen ist der Unterschied bei Chaucer stark: es verhält sich:

in ep. Bildern: ep.: dr. = 133 : 70 = 2 : 1
„ dr. „ = 492 : 649 = 1 : $1^1/_3$

Dies ist sehr bezeichnend. Weil im Höhepunkt sich keinerlei Tendenzen weder nach der epischen, noch nach der dramatischen Richtung hin einstellen, so wirken einzig und stark die Tendenzen der Bildart.

c) Der Umbildungs-Process.

Auch in Hinblick auf die stilistische Darstellung soll die Arbeit Chaucers genetisch betrachtet werden.

α) Summarischer Überblick.

1. Das epische Element.

Hievon hat:

Fil.: 2058 Zeilen
Tr.: 3194 „ , also um 1136 Zeilen mehr.

Theilt man nach epischen und dramatischen Bildern, so hat:

1. in den ep. B.: Fil. 979 Zeilen
Tr. 1186 „ , also um 207 Zeilen mehr;
2. in den dr. B.: Fil. 1079 Zeilen
Tr. 2008 „ , also um 929 Zeilen mehr.

2. Das dramatische Element.

Hievon hat:

Fil.: 3454 Zeilen
Tr.: 4863 „ , also um 1409 Zeilen mehr.

Theilt man nach epischen und dramatischen Bildern, so hat:

1. in den ep. B.: Fil.: 537 Zeilen
Tr.: 621 „ , also um 84 Zeil. mehr;
2. in den dr. B.: Fil.: 2917 Zeilen
Tr.: 4242 „ , also um 1325 Zeil. mehr.

Somit stellt sich für Chaucer überall eine Vermehrung heraus. Er vermehrt im allgemeinen:

das ep. Element um $+^1/_2$
„ dr. „ „ $+^2/_5$

Also er vermehrt das epische Element stärker als das dramatische. Das stimmt zum Humoristen, der seine Fabel durch feinere Intrigue verwickelter und durch genrehafte Behandlung des Milieu realistischer gestalten musste.

Er vermehrt das epische Element:

a) in ep. Bildern um $+{}^1/_5$
b) „ dram. „ „ fast das Doppelte.

Das stimmt zu seiner nothwendigen Vorliebe für das dramatische Bild, welches seinen Absichten künstlerisch viel mehr entgegenkommt als das epische Bild. Daher auch hier die größere Veränderung.

Er vermehrt das dramatische Element:

a) in ep. Bildern um $-{}^1/_6$
b) „ dr. „ „ $-{}^1/_2$

Auch hier wieder die größere Veränderung im individuell wichtigeren dramatischen Bilde.

Fasst man die Ergebnisse zusammen, so erweist sich für das epische Bild die weitaus geringere Veränderung, für das dramatische die weitaus größere u. zw. im einzelnen derart, dass Chaucer am epischen Bild seiner Vorlage das epische Element etwas stärker vermehrt als das dramatische ($+{}^1/_5 : -{}^1/_6$), während er am dramatischen Bild seiner Vorlage das epische Element ungemein viel mehr verstärkt als das dramatische ($-2 : -{}^1/_2$). Man darf also von einer relativen Ver-Episierung der Vorlage in der Umdichtung sprechen, die in künstlerischer Art an den geeigneten Stellen vollzogen wird.

β) Detaillierte Darstellung.

Diese Endergebnisse sozusagen abstracter Art müssen nun auf ihre concrete Entstehung hin erforscht werden, d. h. es muss gezeigt werden, wie sie im einzelnen zustande kommen u. zw. durch Verschiebungen (Vermehrung oder Verminderung an übernommenen Bildern), durch Verlust (an ausgefallenen Bildern) oder durch Gewinn (an neugedichteten Bildern). Damit erst gelangt man zu einem Einblick in die Art der Umdichtung Chaucers.

I. Episches Element.

a) In epischen Bildern.

1. Verschiebungen:

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Exposition:	1.	32		35	3	—	Zeil.
Erreg. Moment:	1.	16		21	5	—	„
	2.	74		67	—	7	„
Verwicklung 1.:							
„ 2.:	1.	44		28	—	16	„
	2.	28		8	—	20	„
„ 3.:							
„ 4.:							
Höhepunkt 1.:	2.	32		28	—	4	„
2.:	3.	48		63	15	—	„
Entwicklung 1.:	1.	39		56	17	—	„
	2.	80		60	—	20	„
„ 2.:	3.	78		79	1	—	„
	4.	37	5.	56	19	—	„
	5.	59	6.	47	—	12	„
	6.	74	7.	75	1	—	„
	7.	34	8.	30	—	4	„
„ 3.:	8.	54	10.	41	—	13	„
	9.	64	11.	43	—	21	„
Lösung 1.:	1.	80		56	—	24	„
	2.	22		28	6	—	„
„ 2.:	3.	32		63	31	—	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Exposition:	32	35	3	—	= + 3	Zeil.
Erreg. Moment:	90	88	5	7	= — 2	„
Verwicklung:	72	36	—	36	= —36	„
Höhepunkt:	80	91	15	4	= +11	„
Entwicklung:	519	487	38	70	= —32	„
Lösung:	134	147	37	24	= +13	„
	927	884	98	141	= —43	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten episch. Bildern:

	Tr.	
Verwicklung 4:	3. 14	
	4. 25	123 Zeilen
	5. 84	
Höhepunkt 1:	1. 42	42 „
Entwicklung 2:	4. 36	
	9. 52	109 „
3:	12. 21	
Lösung 2:	4. 28	28 „

Totaler Zuwachs: 302 Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von ep. Bildern:

	Fil.
Höhepunkt 1:	1. 32 Zeilen
Entwicklung 3:	10. 20 „

Totaler Abgang: 52 Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
98	302	141	52
400		193	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 207 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung erweist sich quantitativ aus dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +2, qualitativ aus dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

discret : radical = 239 : 354 = 1 : —1½.

Die positive Arbeit wird hier dreimal stärker radical geleistet als discret (302 : 98 = +3 : 1), die negative fast dreimal stärker discret als radical (141 : 52 = —3 : 1).

b) In dramatischen Bildern.

1. **Verschiebungen**:

		Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.	
Exposition:	I.	32	35	3	—	Zeil.
Erreg. Moment:	I.	56	124	68	—	„
	II.	40	47	7	—	„
	III.	49	49	—	—	„

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Verwicklung 1.:	I.	36		91	55	—	Zeil.
„ 2.:	II.	37		79	42	—	„
	III.	14		111	97	—	„
„ 3.:	IV. } V. }	20	Vb.	30	10	—	„
	VI.	15		21	6	—	„
	VIII.	7	VII.	65	58	—	„
Höhepunkt 1.:	II.	82	IVc.	170	88	—	„
	III.	19	VI.	26	7	—	„
„ 2.:	IV.	42	VII.	42	—	—	„
Entwicklung 1.:	I.	41		46	5	—	„
	II.	38		48	10	—	„
	III.	53		63	10	—	„
	IV.	20		28	8	—	„
	V.	34		40	6	—	„
	VI.	10	VII.	6	—	4	„
	VII.	103	VIII.	121	18	—	„
„ 2.:	VIII.	11	IX.	17	6	—	„
	IX.	70	X.	108	38	—	„
	Xa.	32	XIa.	13	—	19	„
	Xb.	20	XIb.	7	—	13	„
Lösung 1.:	I.	41		56	15	—	„
	II.	18		15	—	3	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Exposition:	32	35	3	—	= + 3	Zeil.
Erreg. Moment:	145	220	75	—	= + 75	„
Verwicklung:	129	397	268	—	= +268	„
Höhepunkt:	143	238	95	—	= + 95	„
Entwicklung:	432	497	101	36	= + 65	„
Lösung:	59	71	15	3	= + 12	„
	940	1458	557	39	= +518	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten dramatischen Bildern:

	Tr.		
Verwicklung 2.:	IV.	23	Zeilen
	Va.	21	„

		Tr.		
Verwicklung 3.:		VIII.	38	Zeilen
„ 4.:		IX—XX.	199	„
Höhepunkt 1.:		I—IVb.	240	„
		V.	14	„
Entwicklung 1.:		VI.	15	„
	Totaler Zuwachs:		550	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von dramatischen Bildern:

		Fil.	
Verwicklung 3.:	VII.	14	Zeilen
„ 4.:	IX—X.	51	„
Höhepunkt 1.:	I.	46	„
Entwicklung 3.:	XI.	28	„
Totaler Abgang:		139	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
557	550	39	139
1107		178	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 929 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +6, qualitativ an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

$$\text{discret} : \text{radical} = 596 : 689 = 1 : 1^1/_6$$

Die positive Arbeit wird hier discret und radical zu gleichen Hälften geleistet (557 : 550 = 1 : 1), die negative $3^1/_2$mal stärker radical als discret (139 : 39 = $3^1/_2$: 1).

II. Dramatisches Element.

a) In epischen Bildern.

1. **Verschiebungen:**

		Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.	
Erreg. Moment:	1.	0	21	21	—	Zeil.
	2.	62	38	—	24	„

		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.	
Verwicklung 2.:	1.	4		—	—	4	Zeil.
	2.	12		—	—	12	„
Höhepunkt 2.:	3.	128		28	—	100	„
	4.	8		42	34	—	„
Entwicklung 1.:	1.	57		56	—	1	„
	2.	0		17	17	—	„
„ 2.:	3.	34		12	—	22	„
	4.	19	5.	28	9	—	„
	5.	21	6.	30	9	—	„
	6.	102	7.	100	—	2	„
	7.	30	8.	54	24	—	„
„ 3.:	8.	52	10.	43	—	9	„
	9.	6	11.	6	—	—	„
Lösung 1.:	1.	0		42	42	—	„
	2.	2		0	—	2	„

Zusammenfassung.

	Fil.	Tr.	Zuw.	Abg.		
Erreg. Moment:	62	59	—	3	= — 3	Zeil.
Verwicklung:	16	—	—	16	= —16	„
Höhepunkt:	136	70	34	100	= —66	„
Entwicklung:	321	346	59	34	= +25	„
Lösung:	2	42	42	2	= +40	„
	537	517	135	155	= —20	Zeil.

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten epischen Bildern:

		Tr.		
Verwicklung 4.:	4.	3	3	Zeilen
Entwicklung 2.:	4.	69	101	„
	9.	32		
Totaler Zuwachs:			104	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von epischen Bildern kommt nicht vor, also = 0.

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
135	104	155	0
239		155	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 84 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : +1½, qualitativ an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Umdichtung und Ausfall):

discret : radical = 290 : 104 = —3 : 1

Die positive Arbeit wird hier stärker in discreter als in radicaler Art geleistet (135 : 104 = +1¼ : 1), die negative nur in discreter Art (155 : 0 = ∞ : 0).

b) In dramatischen Bildern.

1. Verschiebungen:		Fil.		Tr.	Zuw.	Abg.
Exposition:	I.	8		7	—	1
Erreg. Moment:	I.	24		9	—	15
	II.	0		2	2	—
	III.	15		35	20	—
Verwicklung 1.:	I.	228		455	227	—
„ 2.:	II.	235		467	232	—
	III.	74		106	32	—
„ 3.:	IV. V.	164	Vb.	89	—	75
	VI.	33		58	25	—
	VIII.	73		58	—	15
Höhepunkt 1.:	II.	70	IVc.	159	89	—
	III.	45	VI.	58	13	—
„ 2.:	IV.	22	VII.	7	—	15
Entwicklung 1.:	I.	87		80	—	7
	II.	250		267	17	—
	III.	11		7	—	4
	IV.	56		49	—	7
	V.	74		100	26	—
	VI.	30	VII.	36	6	—
	VII.	329	VIII.	453	124	—
„ 2.:	VIII.	133	IX.	137	4	—
	IX.	138	X.	137	—	1
„ 3.:	Xa.	156	XIa.	43	—	113
	Xb.	208	XIb.	126	—	82
Lösung 1.:	I.	119		49	—	70
	II.	94		62	—	32

Zusammenfassung.

Exposition:	8	7	—	1	= — 1
Erreg. Moment:	39	46	22	15	= + 7
Verwicklung:	807	1233	516	90	= +426
Höhepunkt:	137	224	102	15	= + 87
Entwicklung:	1472	1435	177	214	= — 37
Lösung:	213	111	—	102	= —102
	2676	3056	817	437	= +380

2. Absoluter **Zuwachs** in neugedichteten dramatischen Bildern:

		Tr.	
Verwicklung 2.:	IV.	68	Zeilen
	Va.	21	„
„ 3.:	VIII.	11	„
„ 4.:	IX—XX.	536	„
Höhepunkt 1.:	I—IV b.	411	„
	V.	14	„
Entwicklung 1.:	VI.	125	„
	Totaler Zuwachs:	1186	Zeilen

3. Absoluter **Abgang** durch Ausfall von dramatischen Bildern:

		Fil.	
Verwicklung 3.:	VII.	18	Zeilen
„ 4.:	IX—X.	181	„
Höhepunkt 1.:	I.	18	„
Entwicklung 3.:	XI.	24	„
	Totaler Abgang:	241	Zeilen

Resultat.

Zuwachs		Abgang	
durch Verschiebg.	durch Neudicht.	durch Verschiebg.	durch Ausfall
817	1186	437	241
2003		678	

Somit verbleibt ein endgiltiger Zuwachs von 1325 Zeilen.

Die Stärke der Bewegung ermisst sich quantitativ an dem Verhältnis von Abgang : Zuwachs = 1 : —3, qualitativ

an dem Verhältnis der discreten Verschiebungen zu den radicalen Umgestaltungen (durch Neudichtung und Ausfall):

$$\text{discret} : \text{radical} = 1254 : 1427 = 1 : 1\,{}^1\!/_7$$

Die positive Arbeit wird hier fast um die Hälfte stärker radical als discret geleistet (1186 : 817 = 1 : —1 ¹/₂), die negative fast doppelt so stark discret als radical (437:241 = —2:1).

γ) Die Ergebnisse.

Der Umbildungs-Process von der Vorlage „Filostrato“ zur Nachdichtung „Troilus“ gewährt tiefe Einblicke in die dichterische Thätigkeit Chaucers und auf diesem Umwege in die Eigenart der beiden Dichtungen.

Vor allem lässt sich die Intensität der Umbildung festlegen und zwar an zwei Momenten:

1. in summarischer Weise an dem Endeffect;
2. in specieller Weise an der Art der Bewegung.

Der Endeffect ist überall ein positiver, d. h. Chaucer verbreitert durchaus seine Vorlage.

Die Art der Bewegung versinnlicht am knappsten das Verhältnis vom Abgang zum Zuwachs. Chaucer beschneidet nämlich überall seine Vorlage; da er sie aber zugleich auch überall vermehrt, und das in stärkerem Maße als er sie beschneidet, so überwiegt der Zuwachs den Abgang.

Der Endeffect und die Art der Bewegung stimmen beiläufig zusammen (was ja an sich nicht nöthig wäre) und es ergibt sich hieraus folgende Intensitätsreihe bei schrittweiser Steigerung:

	Abgang : Zuwachs	effective Vermhrg.
1. dr. El. im ep. B.:	1 : +1 ¹/₂	um: — ¹/₆
2. ep. „ „ „ „ :	1 : +2	„ + ¹/₅
3. dr. „ „ dr. „ :	1 : —3	„ — ¹/₂
4. ep. „ „ „ „ :	1 : +6	„ —2

Daraus ergibt sich:

a) dass das dramatische Bild der Vorlage von Chaucer intensiver umgebildet wird als das epische;

b) dass das epische Element der Vorlage von Chaucer intensiver umgebildet wird als das dramatische.

Dies stimmt völlig zum Gegensatz zwischen dem humoristischen Chaucer und sentimentalen Boccaccio. Die verwickeltere Fabel Chaucers verlangt eine bestimmtere Prägung, drängt somit mehr nach präciser Action und bedarf mehr vom scharf-umrissenen dramatischen Bilde. Daher dessen intensivere Umbildung. Weiters nöthigt Chaucer seine humoristische Tendenz zu breit-genremäßiger Ausmalung des Milieu und dazu braucht er viel vom epischen Elemente der Beschreibung. Daher dessen intensivere Umbildung.

Die Umbildung selbst ist nun zweifacher Art: entweder discret, wenn Bilder der Vorlage als solche in der Umdichtung erhalten bleiben, oder radical, wenn einerseits ganze Bilder der Vorlage ausfallen, andererseits in die Umdichtung neue Bilder eingeschaltet werden.

Auch hierin unterscheiden sich die beiden Bildarten in bezeichnender Weise.

a) Das dramatische Bild.

Die discrete Arbeit (u. zw. die positive Vermehrung zusammen mit der negativen Verminderung der beiden Elemente) wird von der radicalen Arbeit (u. zw. der positiven Neudichtung zusammen mit der negativen Ausscheidung der beiden Elemente) übertroffen:

$$\text{dram. Bild} \begin{cases} \text{episches Element: discr. : rad.} = 1 : 1\tfrac{1}{6} \\ \text{dram.} \quad \text{"} \qquad\qquad\qquad\quad = 1 : 1\tfrac{1}{7} \end{cases}$$

Der Unterschied hinsichtlich der beiden Elemente ist hier ganz gering.

Das dramatische Bild wird also von Chaucer ziemlich radical gearbeitet: es ist ja das Bild, welches er für seine Darstellung nöthiger braucht als das epische und welches seiner Begabung näher liegt als dieses.

b) Das epische Bild.

Hier unterscheidet sich die Arbeit hinsichtlich der Elemente.

$$\text{ep. Bild} \begin{cases} \text{ep. Element: discr. : rad.} = 1 : -1\tfrac{1}{2} \\ \text{dr.} \quad \text{"} \qquad\qquad\qquad = -3 : 1 \end{cases}$$

Daraus ergibt sich, dass Chaucer in den vorliegenden epischen Bildern, die er als brauchbar übernimmt, den dramatischen Bestand bereichert, wie er ja überhaupt durch stärkere Dramatisierung seine Darstellung verlebendigt. Überdies dichtet er auch neue epische Bilder nach Bedarf: diese nun enthalten — getreu ihrer stilreinen Function — überwiegend episches Element. So kommt es, dass im epischen Bilde von Troilus die Stärkung des dramatischen Elementes in discreter, die des epischen Elementes in radicaler Art sich vollzieht.

Nun fragt es sich, wie sich innerhalb der Bildarten und innerhalb deren Bestand an den beiden Elementen die Arbeit in positiver und negativer Beziehung vollzieht unter Beachtung der discreten, resp. radicalen Arbeitsmanier.

a) Das dramatische Bild.

Hinsichtlich des dramatischen Elementes ist die positive Arbeit vorwiegend radical, die negative sehr stark discret:

dram. Element { positive Arbeit: discr. : rad. = $1 : 1\frac{1}{2}$
negative „ = $-2 : 1$

Demnach vermehrt Chaucer das dramatische Element in den dramatischen Bildern vorwiegend dadurch, dass er in seinen neugedichteten dramatischen Bildern das dramatische Element sehr stark überwiegen lässt, d. h. seine neuen Bilder äußerst stilrein ausgestaltet, während er das dramatische Element vermindert hauptsächlich durch Eindämmung des dramatischen Elementes übernommener dramatischer Bilder.

Hinsichtlich des epischen Elementes hält sich die positive Arbeit in der discreten und radicalen Manier das Gleichgewicht, während die negative Arbeit sehr radical vorgenommen wird:

ep. Element { positive Arbeit: discr. : rad. = $1 : 1$
negative „ = $1 : 3\frac{1}{2}$

Demnach vermehrt Chaucer das epische Element in gleichem Maße durch dessen Erweiterung in übernommenen

Bildern, wie durch dessen Auftreten in neugedichteten Bildern, während er es hauptsächlich dadurch vermindert, dass er dramatische Bilder der Vorlage fallen lässt.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so zeigt sich, dass Chaucer das gute dramatische Bild, d. h. jenes mit stark dramatischem Einschlag möglichst schont, das schlechte dramatische Bild, d. h. jenes mit stark epischem Einschlag oft vernichtet, und dass er das neue dramatische Bild mit dramatischem Element reichlich ausstattet, dass er also positiv und negativ sehr stilrein arbeitet.

b) Das epische Bild.

Hinsichtlich des *dramatischen* Elementes ist die positive Arbeit stark discret, die negative ausschließlich discret:

$$\text{dram. Element} \begin{cases} \text{positive Arbeit: discr.: rad.} = +1^1/_4 : 1 \\ \text{negative} \quad \text{„} \qquad\qquad\quad = \infty : 0 \end{cases}$$

Demnach ergeben sich die Veränderungen fast nur an übernommenen epischen Bildern. Das dramatische Element spielt im epischen Bilde überhaupt bloß eine bescheidene Rolle.

Hinsichtlich des *epischen* Elementes ist die positive Arbeit sehr radical, die negative sehr discret:

$$\text{ep. Element} \begin{cases} \text{positive Arbeit: discr.: rad.} = 1 : +3 \\ \text{negative} \quad \text{„} \qquad\qquad\quad = -3 : 1 \end{cases}$$

Demnach vermehrt Chaucer das epische Element im epischen Bilde vorwiegend durch Neudichtung, er vermindert es vorwiegend durch Eindämmung an übernommenen epischen Bildern.

Auch hierin spiegelt sich das stilreine Vorgehen des Engländers.

d) Das lyrische Element.

Wurde bisher nur zwischen dem epischen und dramatischen Element geschieden, d. h. zwischen dem berichtenden Dichter und den redenden Figuren, so muss nun deren Part genauer unterschieden werden. Ihre Reden sind und wirken bloß stimmungsmäßig und sind dann lyrischer Art oder sie bilden einen Bestandtheil der Innenhandlung, indem

in ihnen Entschlüsse reifen, wodurch die geistige Handlung weiterrückt, und sie sind dann dramatisch im eigentlichen Sinne. Formal kommen hier wie dort nur Monologe in Betracht. Ob diese Monologe gesprochen, in Briefform geschrieben oder in Liedform gesungen erscheinen, ändert an ihrem essentiellen Charakter nichts.

Weil das lyrische Element neben dem eigentlich dramatischen nur eine verhältnismäßig geringe Rolle spielt, so kann seine Bedeutung bloß in Hinblick auf das eigentlich dramatische Element dargelegt werden.

Das summarische Verhältnis für die Gesammtdichtungen stellt sich folgendermaßen:

$$\text{lyr.} : \text{dram.} \begin{cases} \text{in Fil.} = 861 : 2593 = 1 : 3 \\ \text{„ Tr.} = 845 : 4018 = 1 : 4^3/_4 \end{cases}$$

Der starke Unterschied in diesen Grundverhältnissen ist sehr charakteristisch: beim sentimentalen Boccaccio ist das lyrische Element fast um Zweidrittel stärker entwickelt als beim humoristischen Chaucer.

Betrachtet man nun das Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen im einzelnen hinsichtlich der Composition, so ergibt für beide Dichtungen die generelle Gemeinsamkeit, dass das lyrische Element in den sachlichen Partien der Exposition und Lösung ganz oder fast ganz fehlt, dass im erregenden Moment, wo der dramatische Conflict erst keimt, das lyrische Element ausschließlich herrscht, dass in den persönlichen Partien der Verwicklung, des Höhepunktes und der Entwicklung das lyrische Element neben dem dramatischen immer mitvertreten ist. All dies ergibt sich aus der geistigen Structur der einzelnen Compositionstheile.

Für die Vergleichung der beiden Dichter kommen also nur die Verwicklung, der Höhepunkt und die Entwicklung in Betracht.

Ähnliche Verhältnisse bei nur graduellem Unterschied bieten die relativ dramatischere Verwicklung und die relativ lyrischere Entwicklung. Auch dies stimmt generell zum Charakter des betreffenden Fabelstückes: die heitere Verwicklung gibt zu lyrischer Ausführung weniger Anlass als

die düstere Entwicklung, denn der Schmerz löst die Klage leichter aus als die Freude den Jubel. Bezeichnend sind die graduellen Unterschiede. Es verhält sich:

in der Verw.	bei Bocc.:	lyr. : dr. = 144 : 878	= 1 :	6
	„ Ch.:	= 55 : 1817	= 1 :	33
in der Entw.	bei Bocc.:	lyr. : dr. = 480 : 1337	= 1 : —	3
	„ Ch.:	= 573 : 1434	= 1 :	2½

Das lyrische Element ist also bei Boccaccio in der Entwicklung doppelt so stark als in der Verwicklung, bei Chaucer dreizehnmal stärker. Chaucer entspricht also der Eigenart der gegensätzlichen Compositionstheile ungemein viel schärfer als Boccaccio. Er erreicht dies dadurch, dass er in der Verwicklung das dramatische Element um mehr als das Fünffache das lyrische überwiegen lässt im Vergleich mit Boccaccio, dass er aber in der Entwicklung noch etwas lyrischer wird als dieser.

Im Höhepunkt unterscheiden sich die Dichter principiell: Boccaccio gestaltet denselben sehr lyrisch, Chaucer sehr dramatisch, worin jeder seine Auffassung des Stoffes deutlichst zum Ausdruck bringt. Es verhält sich hier:

lyr. : dram.	bei Bocc.	= 136 : 155	= 1 : +1
	„ Chauc.	= 70 : 649	= 1 : +9

So zeigt sich denn auch im Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen, wenn man es in den verschiedenen Compositionstheilen besieht, die Kunst und Stimmung der beiden verschieden gearteten Dichter in deutlicher Art.

Hinsichtlich der C o n s t r u c t i o n fragt es sich, wie sich das Verhältnis des lyrischen Elementes zum dramatischen innerhalb des epischen, resp. dramatischen Bildes gestaltet. Von vorneherein ist es klar, dass das bestimmter gehaltene dramatische Bild eine Vorliebe für das dramatische Element aufweisen wird, weil in diesem die Innenhandlung kerniger zum Ausdrucke kommt, als im lyrischen Elemente, dessen vergleichsweise Verschwommenheit besser zur Unbestimmtheit des epischen Bildes passt. Die Stimmung

erfließt eben leichter aus der Situation, den Entschluss zeitigt die Action. So begreift es sich, dass vom lyrischen Elemente überhaupt ein viel größerer Bruchtheil der Gesammtmasse auf die epischen Bilder entfällt, als diesen ihrer Gesammtmasse nach zukommen sollte. Es verhalten sich:

in Fil. { ep. Bilder: dram. Bilder = 1516 : 3996 = 1 : $2^2/_3$
lyr. in ep. B. : lyr. in dr. B. = 343 : 518 = 1 : $1^1/_2$

in Tr. { ep. Bilder: dram. Bilder. = 1807 : 6250 = 1 : $3^1/_2$
lyr. in ep. B. : lyr. in dr. B. = 385 : 460 = 1 : $1^1/_5$

Demnach drängt also Chaucer das lyrische Element noch stärker von den dramatischen nach den epischen Bildern ab als Boccaccio.

Noch deutlicher zeigt sich diese generelle und individuelle Tendenz, wenn man das lyrische Element im Verhältnis zum dramatischen betrachtet. Es verhält sich:

in Fil. { in ep. Bildern: lyr. : dram. = 343 : 194 = $1^3/_4$: 1
„ dr. „ = 518 : 2399 = 1 : $4^3/_5$

in Tr. { in ep. Bildern: lyr. : dram. = 385 : 236 = $1^3/_5$: 1
„ dr. „ = 460 : 3782 = 1 : $8^1/_5$

In beiden Dichtungen überwiegt das lyrische Element das dramatische in den epischen Bildern, und umgekehrt das dramatische Element das lyrische in den dramatischen Bildern. Dabei zeigt aber Boccaccio eine geringere Spannweite der Verhältnisse ($1^3/_4$: 1, 1 : $4^3/_5$ = +6) als Chaucer ($1^3/_5$: 1, 1 : $8^1/_5$ = —10). Im epischen Bilde sind die Verhältnisse ziemlich gleich (Boccaccio: $1^3/_4$: 1, Chaucer: $1^3/_5$: 1), im dramatischen Bilde ist Chaucer fast um die Hälfte weniger lyrisch als Boccaccio (1 : $4^3/_5$ und 1 : $8^1/_5$). Chaucer dämmt also das ihm weniger sympathische, lyrische Element in stilfeiner Art dort ein, wo sich das mit der generellen Tendenz leichter verträgt, nämlich im dramatischen Bild, während Boccaccio seiner Vorliebe auch im minder passenden dramatischen Bilde nachgibt.

Dies die allgemeinen Verhältnisse.

Verfolgt man sie ins Detail der compositionellen Partien, so kommen nur Verwicklung und Entwicklung einer-

seits, der Höhepunkt andererseits in Betracht — wie oben gezeigt worden.

In Verwicklung und Entwicklung verhält sich

a) im epischen Bilde:

in Fil: lyr. : dr. $= 145 : 192 = 1 : 1\frac{1}{2}$
„ Tr: $214 : 236 = 1 : +1$

b) im dramatischen Bilde:

in Fil: lyr. : dr. $= 479 : 2023 = 1 : +4$
„ Tr: $414 : 3915 = 1 : 9\frac{1}{2}$

Demnach ist — wie zu erwarten — das epische Bild lyrischer als das dramatische und ist Boccaccio lyrischer als Chaucer, aber es ist Boccaccio im epischen Bilde weniger lyrisch als Chaucer, im dramatischen Bilde lyrischer als Chaucer. In der Vertheilung der lyrischen Elemente ist also Chaucer stilreiner als Boccaccio, weil er der generellen Vorliebe des epischen Bildes für das lyrische und der generellen Abneigung des dramatischen Bildes gegen das lyrische kräftigeren Ausdruck verleiht als Boccaccio.

Im Höhepunkte gleichen sich die Dichter: sie verweisen das lyrische Element ausschließlich in die epischen Bilder, das dramatische in die dramatischen. Es verhält sich hier

a) im epischen Bilde:

$$\text{lyr. : dram.} \begin{cases} \text{in Fil.} = 136 : 0 = \infty : 0 \\ \text{„ Tr.} = 70 : 0 = \infty : 0 \end{cases}$$

b) im dramatischen Bilde:

$$\text{lyr. : dram.} \begin{cases} \text{in Fil.} = 0 : 155 = 0 : \infty \\ \text{„ Tr.} = 0 : 649 = 0 : \infty \end{cases}$$

Bisher wurde das lyrische Element summarisch betrachtet in Hinblick auf die Gesammtdichtungen und deren compositionelle und constructive Theile. Dabei hat sich herausgestellt, das Boccaccio das lyrische Element quantitativ bevorzugt, dass es aber Chaucer qualitativ durch bessere Vertheilung stilfeiner behandelt. Nun sollen die Einzelformen des lyrischen Elementes ins Auge gefasst werden.

Vor allem ist zwischen subjectiver Lyrik des Dichters und objectiver seiner Figuren zu unterscheiden. Bloß einmal, am Schlusse des Höhepunktes wird der Dichter u. zw. im Rahmen der Erzählung (also abgesehen von unorganischen Proömien etc.) in eigener Person lyrisch: Boccaccio nur flüchtig in einer Strophe, Chaucer breiter in sechs Strophen. Die objective Figurenlyrik zerfällt in zwei Arten: unmittelbarer und realistischer gibt sie sich im gesprochenen Monolog, mittelbarer und stilisierter in Brief und Lied. Wirksamer, weil organischer, ist die realistische Lyrik. Sehr bezeichnend gestaltet sich das Verhältnis beider Arten bei den Dichtern. Es verhält sich:

stilis. Lyrik : realist. Lyrik { in Fil. = 336 : 517 = 1 : 1½
„ Tr. = 196 : 607 = 1 : 3

Die bessere Art ist bei Chaucer doppelt stärker als bei Boccaccio vertreten im Vergleich zur minder guten. Wieder erweist sich Chaucer als der stilfeinere von den beiden. Dieses Ergebnis kommt dadurch zustande, dass Chaucer — absolut genommen — die stilisierte Lyrik gegenüber seinem Vorbilde stark eindämmt (336 : 196 = 1⅔ : 1), die realistische etwas verstärkt (517 : 607 = 1 : —1⅕).

Die realistische Lyrik besteht nun im Einzelnen nur aus Monologen von Held und Heldin u. zw. entfallen hievon:

in Fil.:	auf Troilus : 13,	auf Cressida : 2
„ Tr.:	„ „ : 23,	„ „ 4

Sie lagern bloß im erregenden Moment (der Phase der aufbrechenden Leidenschaft), im Höhepunkte (der Phase der volltrunkenen Leidenschaft — vornehmlich bei Boccaccio) und in der schmerzdurchbebten Entwicklung. Diese Monologe sind sehr verschieden lang. Bei Boccaccio schwanken sie zwischen 2 und 87 Zeilen, bei Chaucer zwischen 1 und 77 Zeilen, wenn man von je einem Monstrum, dort von 128, hier von 125 Zeilen, absieht. Theilt man die Monologe in kurze (bis 20 Zeilen), mittlere (bis 50 Zeilen) und lange (über 50 Zeilen), so entfallen auf:

	kurz	mittel	lang
in Fil:	7	4	3 = 14
„ Tr.:	16	9	1 = 26

Demnach geht die Tendenz Boccaccios auf Länge, die Chaucers auf Kürze, resp. auf stilisierte oder realistische Ausführung. Die Eigenart der Dichter verräth sich somit auch noch in diesem Detail ihrer Arbeit.

Die Elemente der Darstellung in tabellarischer Übersicht.

	Filostrato		ep.	lyr.	dr.	Troilus		ep.	lyr.	dr.
	Exposition.									
	1.	32 =	32	—	—	1.	35 =	35	—	—
	I.	40 =	32	—	8	I.	42 =	35	—	7
		72 =	64	—	8		77 =	70	—	7
	Erregendes Moment.									
	I.	80 =	56	24	—	I.	133 =	124	9	—
	II.	40 =	40	—	—	II.	49 =	47	2	—
	1.	16 =	16	—	—	1.	42 =	21	21	—
	III.	64 =	49	15	—	III.	84 =	49	35	—
	2.	136 =	74	62	—	2.	105 =	67	38	—
		336 =	235	101	—		413 =	308	105	—
	Verwicklung.									
1.:	I.	264 =	36	—	228	I.	546 =	91	—	455
2.:	II.	272 =	37	—	235	II.	546 =	79	—	467
	III.	88 =	14	—	74	III.	217 =	111	—	106
						IV.	91 —	23	49	19
						1.	28 =	28	—	—
	1.	48 =	44	—	4	Va.	42 =	21	—	21
		408 =	95	—	313		924 =	262	49	613
3.:	IV.	84 =	10	—	74 }	b.	119 =	30	—	89
	V.	100 =	10	88	2 }					
	VI.	48 =	15	—	33	VI.	79 =	21	—	58
	VII.	32 =	14	—	18	2.	8 =	8	—	—
	VIII.	80 =	7	56	17	VII.	123 =	65	—	58
	2.	40 =	28	—	12	VIII.	49 =	38	—	11
		384 =	84	144	156		378 =	162	—	216

	Filostrato					Troilus				
4.:	IX.	88 =	7	—	81	IX.	51 =	8	—	43
	X.	144 =	44	—	100	X.	57 =	6	—	51
						XI.	32 =	11	—	21
						XII.	49 =	10	—	39
						3.	14 =	14	—	—
						XIII.	82 =	58	—	24
						XIV.	3 =	2	—	1
						XV.	27 =	4	—	23
						XVI.	42 =	21	—	21
						XVII.	42 =	9	—	33
						XVIII.	14 =	8	6	—
						XIX.	147 =	39	—	108
						4.	28 =	25	—	3
						XX.	189 =	23	—	166
						5.	84 =	84	—	—
		232 =	51	—	181		861 =	322	6	533

Höhepunkt.

	Filostrato					Troilus				
1.:						1.	42 =	42	—	—
						I.	48 =	39	—	9
						II.	92 =	53	—	39
						III.	56 =	18	—	38
	1.	32 =	32	—	—	IVa.	210 =	19	—	191
	I.	64 =	46	—	18	b.	245 =	111	—	134
	II.	152 —	82	—	70	c.	329 =	170	—	159
	2.	32 =	32	—	—	2.	28 =	28	—	—
						V.	28 =	14	—	14
	III.	64 =	19	—	45	VI.	84 =	26	—	58
		344 =	211	—	133		1162 =	520	—	642
2.:	IV.	64 =	42	—	22	VII.	49 =	42	—	7
	3.	176 =	48	128	—	3.	91 =	63	28	—
		240 =	90	128	22		140 =	105	28	7
3.:	4.	8 =	—	8	—	4.	42 =	—	42	—

Entwicklung.

	Filostrato					Troilus				
1.:	1.	96 =	39	—	57	1.	112 =	56	—	56
	2.	80 =	80	—	—	2.	77 =	60	4	13
	I.	128 =	41	87	—	I.	126 =	46	80	—

	Filostrato					Troilus				
	II.	288 =	38	—	250	II.	315 =	48	—	267
	III.	64 =	53	—	11	III.	70 =	63	—	7
	IV.	76 =	20	56	—	IV.	77 =	28	49	—
	V.	108 =	34	—	74	V.	140 =	40	—	100
						VI.	140 =	15	125	—
	VI.	40 =	10	—	30	VII.	42 =	6	—	36
	VII.	432 =	103	—	329	VIII.	574 =	121	—	453
		1312 =	418	143	751		1673 =	483	258	932
2.:	3.	112 =	78	—	34	3.	91 =	79	—	12
						4.	105 =	36	—	69
	4.	56 =	37	19	—	5.	84 =	56	28	—
	VIII.	144 =	11	—	133	IX.	154 =	17	—	137
	5.	80 =	59	—	21	6.	77 =	47	—	30
	6.	176 =	74	96	6	7.	175 =	75	96	4
	7.	64 =	34	30	—	8.	84 =	30	54	—
	IX.	208 =	70	—	138	X.	245 =	108	—	137
						9.	84 =	52	32	—
		840 =	363	145	332		1099 =	500	210	389
3.:	8.	106 =	54	—	52	10.	84 =	41	—	43
	9.	70 =	64	—	6	11.	49 =	43	—	6
	10.	20 =	20	—	— }	XIa.	56 =	13	—	43
	Xa.	188 =	32	—	156 }					
	b.	228 =	20	192	16	b.	133 =	7	105	21
	XI.	52 =	28	—	24	12.	21 =	21	—	—
		664 =	218	192	254		343 =	125	105	113

Lösung.

1.:	I.	160 =	41	—	119	I.	105 =	56	—	49
	1.	80 =	80	—	—	1.	98 =	56	42	—
	2.	24 =	22	—	2	2.	28 =	28	—	—
	II.	112 =	18	—	94	II.	77 =	15	—	62
		376 =	161	—	215		308 =	155	42	111
2.:	3.	32 =	32	—	—	3.	63 =	63	—	—
						4.	28 =	28	—	—
							91 =	91	—	—

	Filostrato				Troilus			
				Zusammenfassung.				
Exp.:	72 =	64	—	8	77 =	70	—	7
Err. M.:	336 =	235	101	—	413 =	308	105	—
Verw. 1.:	264 =	36	—	228	546 =	91	—	455
„ 2.:	408 =	95	—	313	924 =	262	49	613
„ 3.:	384 =	84	144	156	378 =	162	—	216
„ 4.:	232 =	51	—	181	861 =	322	6	533
Verw.:	1288 =	266	144	878	2709 =	837	55	1817
Höhep. 1.:	344 =	221	—	133	1162 =	520	—	642
„ 2.:	240 =	90	128	22	140 =	105	28	7
„ 3.:	8 =	—	8	—	42 =	—	42	—
Höhep.:	592 =	301	136	155	1344 =	625	70	649
Entw. 1.:	1312 =	418	143	751	1673 =	483	258	932
„ 2.:	840 =	363	145	332	1099 =	500	210	389
„ 3.:	664 =	218	192	254	343 =	125	105	113
Entw.:	2816 =	999	480	1337	3115 =	1108	573	1434
Lösg. 1.:	376 =	161	—	215	308 =	155	42	111
„ 2.:	32 =	32	—	—	91 =	91	—	—
Lösung:	408 =	193	—	215	399 =	246	42	111
	5512 =	2058	861	2593	8057 =	3194	845	4018

Epische Bilder.

Exposition.

	1.	32 = 32	—	—	1.	35 = 35	—	—

Erregendes Moment.

	1.	16 = 16	—	—	1.	42 = 21	21	—
	2.	136 = 74	62	—	2.	105 = 67	38	—

Verwicklung.

1.:								
2.:	1.	48 = 44	—	4	1.	28 = 28	—	—
3.:	2.	40 = 28	—	12	2.	8 = 8	—	—
4.:					3.	14 = 14	—	—
					4.	28 = 25	—	3
					5.	84 = 84	—	—

	Filostrato						Troilus				
					Höhepunkt.						
1.:	1.	32 =	32	—	—	‖	1.	42 =	42	—	—
	2.	32 =	32	—	—		2.	28 =	28	—	—
2.:	3.	176 =	48	128	—		3.	91 =	63	28	—
	4.	8 =	—	8	—		4.	42 =	—	42	—
					Entwicklung.						
1.:	1.	96 =	39	—	57		1.	112 =	56	—	56
	2.	80 =	80	—	—		2.	77 =	60	4	13
2.:	3.	112 =	78	—	34		3.	91 =	79	—	12
							4.	105 =	36	—	69
	4.	56 =	37	19	—		5.	84 =	56	28	—
	5.	80 =	59	—	21		6.	77 =	47	—	30
	6.	176 =	74	96	6		7.	175 =	75	96	4
	7.	64 =	34	30	—		8.	84 =	30	54	—
							9.	84 =	52	32	—
3.:	8.	106 =	54	—	52		10.	84 =	41	—	43
	9.	70 =	64	—	6		11.	49 =	43	—	6
	10.	20 =	20	—	—						
							12.	21 =	21	—	—
					Lösung.						
1.:	1.	80 =	80	—	—		1.	98 =	56	42	—
	2.	24 =	22	—	2		2.	28 =	28	—	—
2.:	3.	32 =	32	—	—		3.	63 =	63	—	—
							4.	28 =	28	—	—

Zusammenfassung.

	Filostrato					Troilus			
Exp.:	32 =	32	—	—	‖	35 =	35	—	—
Err. M.:	152 =	90	62	—	‖	147 =	88	59	—
Verw. 1.:					‖				
„ 2.:	48 =	44	—	4	‖	28 =	28	—	—
„ 3.:	40 =	28	—	12	‖	8 =	8	—	—
„ 4.:					‖	126 =	123	—	3
Verw.:	88 =	72	—	16	‖	162 =	159	—	3
Höhep. 1.:	64 =	64	—	—	‖	70 =	70	—	—
„ 2.:	184 =	48	136	—	‖	133 =	63	70	—
Höhep.:	248 =	112	136	—	‖	203 =	133	70	—

	Filostrato				Troilus			
Entw. 1.:	176 =	119	—	57	189 =	116	4	69
„ 2.:	488 =	282	145	61	700 =	375	210	115
„ 3.:	196 =	138	—	58	154 =	105	—	49
Entw.:	860 =	539	145	176	1043 =	596	214	233
Lösg. 1.:	104 =	102	—	2	126 =	84	42	—
„ 2.:	32 =	32	—	—	91 =	91	—	—
Lösung:	136 =	134	—	2	217 =	175	42	—
Exp.:	32 =	32	—	—	35 =	35	—	—
err. M.:	152 =	90	62	—	147 =	88	59	—
Verw.:	88 =	72	—	16	162 =	159	—	3
Höhep.:	248 =	112	136	—	203 =	133	70	—
Entw.:	860 =	539	145	176	1043 =	596	214	233
Lösung:	136 =	134	—	2	217 =	175	42	—
	1516 =	979	343	194	1807 =	1186	385	236

Dramatische Bilder.

Exposition.

I.	40 =	32	—	8	I.	42 =	35	—	7

Erregendes Moment.

I.	80 =	56	24	—	I.	133 =	124	9	—
II.	40 =	40	—	—	II.	49 =	47	2	—
III.	64 =	49	15	—	III.	84 =	49	35	—
	184 =	145	39	—		266 =	220	46	—

Verwicklung.

1.:	I.	264 =	36	—	228	I.	546 =	91	—	455
2.:	II.	272 =	37	—	235	II.	546 =	79	—	467
	III.	88 =	14	—	74	III.	217 =	111	—	106
						IV.	91 =	23	49	19
						Va.	42 =	21	—	21
		360 =	51	—	309		896 =	234	49	613
3.:	IV.	84 =	10	—	74 }	Vb.	119 =	30	—	89
	V.	100 =	10	88	2 }					
	VI.	48 =	15	—	33	VI.	79 =	21	—	58
	VII.	32 =	14	—	18					
	VIII.	80 =	7	56	17	VII.	123 =	65	—	58
						VIII.	49 =	38	—	11
		344 =	56	144	144		370 =	154	—	216

	Filostrato					Troilus				
4.:	IX.–X.	232 =	51	—	181	XI.–XX.	735 =	199	6	530
1.:		264 =	36	—	228		546 =	91	—	455
2.:		360 =	51	—	309		896 =	234	49	613
3.:		344 =	56	144	144		370 =	154	—	216
4.:		232 =	51	—	181		735 =	199	6	530
		1200 =	194	144	862		2547 =	678	55	1814

Höhepunkt.

1.:	I.	64 =	46	—	18	I.–IVb.	651 =	240	—	411
	II.	152 =	82	—	70	IVc.	329 =	170	—	159
						V.	28 =	14	—	14
	III.	64 =	19	—	45	VI.	84 =	26	—	58
		280 =	147	—	133		1092 =	450	—	642
2.:	IV.	64 =	42	—	22	VII.	49 =	42	—	7
		344 =	189	—	155		1141 =	492	—	649

Entwicklung.

1.:	1136 =	299	143	694	1484 =	367	254	863
2.:	352 =	81	—	271	399 =	125	—	274
3.:	468 =	80	192	196	189 =	20	105	64
	1956 =	460	335	1161	2072 =	512	359	1201

Lösung.

I.	160 =	41	—	119	I.	105 =	56	—	49
II.	112 =	18	—	94	II.	77 =	15	—	62
	277 =	59	—	213		182 =	71	—	111

Zusammenfassung.

Exp.:	40 =	32	—	8	42 =	35	—	7
Err. M.:	184 =	145	39	—	266 =	220	46	—
Verw.:	1200 =	194	144	862	2547 =	678	55	1814
Höhep.:	344 =	189	—	155	1141 =	492	—	649
Entw..	1956 =	460	335	1161	2072 =	512	359	1201
Lösung:	272 =	59	—	213	182 =	71	—	111
	3996 =	1079	518	2399	6250 =	2008	460	3782

3. Die dramatischen Formen.

Es erscheinen in unseren beiden Epen alle dem Epos überhaupt zuständigen dramatischen Formen, also der Dialog, die Ansprache und der Monolog. Zuerst sollen nun die beiden Epen in Hinblick auf die dramatischen Formen verglichen werden, um im vollendeten Werk die Eigenart des Dichters zu erkennen. Hierauf erst möge der Umbildungsprocess im einzelnen beleuchtet werden, um Chaucer an der Arbeit zu besehen.

a) Absolute Betrachtung.

Die Bedeutung der einzelnen dramatischen Formen innerhalb der Dichtungen spiegelt sich am deutlichsten wider in ihrem Massenverhältnis.

α) Massenverhältnis.

Es entfallen auf:

	Dialog	Ansprache	Monolog	
in Fil.:	2285	129	179	Zeilen
„ Tr.:	3704	170	144	„

Der Dialog ist die Hauptform. Es verhält sich:

in Fil.: D. : A. + M. = 2285 : 308 = $7\frac{1}{2} : 1$
„ Tr.: = 3704 : 314 = —12 : 1

Der Dialog ist aber auch die dramatisch intensivste Form. Somit ist Chaucer im Vergleich mit Boccaccio der viel stärkere Dramatiker, da sein Dialog den anderen Formen quantitativ im Verhältnis fast ums Doppelte (—12 : $7\frac{1}{2}$) überlegen ist beim Vergleich mit dem Dialog Boccaccios.

Die Ansprache ist als Halbdialog wieder dramatisch intensiver als der Monolog. Es verhält sich nun:

in Fil.: A. : M. = 129 : 179 = 1 : $1\frac{1}{3}$
„ Tr.: = 170 : 144 = $1\frac{1}{5}$: 1

Es überwiegt also beim dramatischeren Chaucer die dramatische, beim minder dramatischen Boccaccio die minder dramatische Form.

Soweit die allgemeinen Verhältnisse.

Forscht man nach der Vertheilung der dramatischen Formen auf die Haupttheile der Composition, so fehlt die Hauptform, der Dialog, naturgemäß in der Exposition und im erregenden Moment, die ja überhaupt fast völlig undramatisch gestaltet sind. In der Lösung erscheint der Dialog allein, spielt aber keine große Rolle. Somit verbleiben dem Dialog als Hauptgebiet die psychologischen Partien der Verwicklung und Entwicklung, sowie des Höhepunktes. Hier stößt der Dialog auch überall auf die Concurrenz mit der Ansprache und dem Monolog. Die Mischungsverhältnisse zwischen Dialog einerseits und Ansprache + Monolog andererseits sind für die Dichter sehr bezeichnend. Es verhält sich:

bei Bocc.: D. : A. + M. { in d. Verwickl. = 768 : 110 = 7 : 1
„ „ Entwickl. = 1171 : 166 = 7 : 1

bei Ch.: D. : A. + M. { in d. Verwickl. = 1684 : 133 = 12 $^2/_3$: 1
„ „ Entwickl. = 1267 : 167 = 7 $^2/_3$: 1

Demnach gestaltet Boccaccio Verwicklung und Entwicklung gleich intensiv im Dramatischen, Chaucer aber die Verwicklung fast doppelt so intensiv dramatisch als die Entwicklung. Dies stimmt beim dramatischeren Chaucer zu seiner Vorliebe für die intriguenhafte Verwicklung.

Im Höhepunkt verhält sich:

bei Bocc.: D. : A. + M. = 133 : 22 = 6 : 1
„ Ch.: = 642 : 7 = ∞ : „0“

Wie früher gezeigt worden, gestaltet Boccaccio seinen Höhepunkt mehr lyrisch, Chaucer mehr dramatisch. Im Dramatischen geräth Boccaccio der Höhepunkt weniger dramatisch intensiv als die übrigen Theile der psychologischen Partie, geräth Chaucer der Höhepunkt am dramatisch intensivsten. So bestätigt das Detail die frühere allgemeine Beobachtung.

Das Verhältnis von Ansprache zu Monolog zeigt parallele Züge, insoweit als in der Verwicklung der Monolog, in der Entwicklung die Ansprache überwiegt; hingegen zeigt Boccaccio im Höhepunkte nur Ansprache, Chaucer nur Monolog. Wo das dramatische Element durch den Dialog intensiv vertreten ist, da findet eben die schwache,

halbdramatische Form der Ansprache keine rechte Verwendung, wie Chaucer in seiner Verwicklung und in seinem Höhepunkt positiv, in seiner Entwicklung negativ bezeugt. Es verhält sich nämlich bei Chaucer:

in der Verwicklung: A. : M. $= 24 : 109 = 1 : 4\frac{1}{2}$
im Höhepunkte: $= 0 : 7 = 0 : \infty$
in der Entwicklung: $= 139 : 28 = 5 : 1$

Anders bei Boccaccio. Ihn interessiert die Entwicklung mehr als die Verwicklung. Bezüglich der Hauptform des Dialoges sind die beiden Theile gleich geartet. Doch in den Nebenformen zeigt sich ein Unterschied: die Entwicklung ist dramatisch intensiver als die Verwicklung, denn es verhält sich:

in der Verwicklung: A. : M. $= 2 : 108 =$ „0" $: \infty$
„ „ Entwicklung: $= 97 : 69 = 1\frac{2}{5} : 1$

Sein dramatisch schwacher Höhepunkt zeigt diese Schwäche auch darin, dass ein guter Theil des dramatischen Elementes in der halbdramatischen Form der Ansprache erscheint, während die dramatischen Monologe lyrische geworden sind.

Es fragt sich nun nach den **Beziehungen zwischen der Construction und den dramatischen Formen.** Da das dramatische Bild für das dramatische Element überhaupt den besseren Nährboden bedeutet, das epische Bild den schlechteren, so begreift es sich, dass die dramatisch intensivere Form nach dem dramatischen Bilde, die minder intensive nach dem epischen Bilde gravitiert. Weil hier die technische Seite im Vordergrunde steht, so bilden hiefür der volldramatische Dialog und die halbdramatische Ansprache die scharfen Gegensätze. Es verhält sich nun:

Bezüglich des Dialoges:

ep. Bild : dram. Bild { bei Bocc. $= 66 : 2221 = 1 : 33$
„ Ch. $= 73 : 3631 = 1 : 50$

Bezüglich der Aussprache:

ep. Bild : dram. Bild { bei Bocc. $= 75 : 54 = 1\frac{1}{2} : 1$
„ Ch. $= 132 : 38 = 3\frac{1}{2} : 1$

Der generelle Unterschied ist also riesig groß. Innerhalb desselben stellen sich aber auch noch bezeichnende graduelle Unterschiede für die Dichter ein. Der stilfeinere Chaucer drängt den Dialog noch viel stärker nach dem dramatischen Bilde als Boccaccio, und die Ansprache gleichfalls viel stärker nach dem epischen Bilde als Boccaccio.

Eine Mittelstellung nimmt der Monolog ein: meritorisch ist er ja dramatisch die schwächste Form, technisch aber im Gegensatz zur fragmentarischen Bildung der Ansprache eine vollendete. Er gravitiert thatsächlich, wenn auch nicht sehr stark, nach dem dramatischen Bilde. Es verhält sich:

bei Bocc.: ep. B. : dr. B. $= 51 : 126 = 1 : 2\frac{1}{2}$
„ Ch.: $= 31 : 113 = 1 : 3\frac{2}{3}$

Der Monolog erscheint sonach bei Chaucer dramatischer als bei Boccaccio, was zur Gesammtphysiognomie der Dichter stimmt, weil die Monologe Boccaccios stärker nach der lyrischen Seite hin spielen, wie das bei dem sentimentalen Dichter nicht auffallen kann.

β) Längsverhältnis.

Nach dem Kriterium der Gesammtmasse soll nun das der Einzellänge zur Charakteristik der einzelnen dramatischen Formen herangezogen werden.

1. Der Dialog.

Der Dialog variiert sehr stark in seiner Einzellänge. Nennt man Formen bis zu 50 Zeilen kurz, bis zu 200 Zeilen mittel, bis zu 500 Zeilen lang, so entfallen auf:

	kurz	mittel	lang
in Fil.:	7	11	4
„ Tr.:	19	14	4

	kurz	mittel + lang
in Fil.:	7	15
„ Tr.:	19	18

Demnach strebt Boccaccio nach längeren Dialogen (k. : m.+l. = 1 : +2), Chaucer nach kürzeren Dialogen (k. : m.+l. = +1 : 1).

Beachtet man die Längsverhältnisse innerhalb der Haupttheile der Composition, so ergibt sich als generelle Erscheinung für beide Dichtungen, dass nur die dramatisch bewegteren Partien der Verwicklung und Entwicklung neben kurzen und mittleren auch lange Dialoge besitzen, während im Höhepunkt und in der Lösung lange Dialoge nicht erscheinen. Im übrigen unterscheiden sich die beiden Dichter darin, dass Chaucer in Verw.+Entw. relativ noch mehr kürzere Formen verwendet als in Höhep.+Lös. im Vergleich mit Boccaccio. Es verhält sich nämlich:

bei Bocc.:	k.:m.+l.	in Verw.+Entw. =	5:12 =	$1:2^2/_5$
		„ Höhep.+Lös. =	2: 3 =	$1:1^1/_2$
bei Ch.:	k.:m.+l.	in Verw.+Entw. =	14:13 =	+1:1
		„ Höhep.+Lös. =	5: 5 =	1:1

Die dramatische Gelenkigkeit ist demnach bei Chaucer nicht nur im allgemeinen größer als bei Boccaccio, sondern ganz besonders in den dramatischen Partien der Verwicklung und Entwicklung, wenn man diese mit der Vorlage vergleicht. Chaucer erweist sich auch in diesem Detail als der stilfeinere Dichter.

Der Dialog spaltet sich nach der Zahl der Sprecher in das Zwiegespräch oder den Duolog und in das Mehrgespräch oder den Polylog. Der Unterschied ist zunächst ein technischer: der leichteren Form des Duologs steht die schwierigere des Polylogs gegenüber. Von unseren Epen zeigt Filostrato nur den Duolog, Troilus auch den Polylog und zwar in seiner einfachsten Form, im Dreigespräch oder Triolog, und auch dies nur selten. Neben 33 Duologen erscheinen nur 4 Triologe. Bezeichnenderweise sind hievon drei in die dramatisch sehr stark betonte Verwicklung eingelagert, einer in den bei Chaucer dramatisch stark herausgearbeiteten Höhepunkt.

2. Die Ansprache.

Sie ist meist kurz (1—10 Zeilen), selten mittel (circa 20 Zeilen) und lang (circa 50 Zeilen). Es entfallen auf:

	kurz	mittel	lang	
in Fil.:	10	2	1	Stück
„ Tr.:	10	1	2	„

Die Dichter unterscheiden sich also in diesem Kunstmittel fast gar nicht.

Auch in der Vertheilung auf die Compositionstheile herrscht kein Unterschied. Es entfallen in

	Fil.	Tr.	
auf die Exposition	1	1	Stück
„ „ Verwicklung	1	2	„
„ den Höhepunkt	1	—	„
„ die Entwicklung	10	10	„

Somit bildet die Entwicklung hier und dort das eigentliche Gebiet der Ansprache, die in Exposition, Verwicklung und Höhepunkt nur sporadisch, im erregenden Moment und in der Lösung gar nicht erscheint. In der unwichtigen, fragmentarischen Form ergeben sich als an einer quantité négligeable keine Unterschiede.

3. Der Monolog.

Er ist meist kurz (1—10 Zeilen), seltener mittel (11—22 Zeilen), nur sporadisch lang (70—106 Zeilen). Es entfallen auf

	kurz	mittel	lang	
in Fil.:	11	3	1	Stück
„ Tr.:	3	2	1	„

Die beiden Dichter unterscheiden sich in dieser Form: bei Boccaccio ist der Monolog zahlreicher und mehrgestaltig als bei Chaucer. Dem subjectiv-sentimentalen Dichter muss er ja auch sympathischer und verwendbarer erscheinen als dem objectiven Humoristen.

Die Vertheilung zeigt generelle Einflüsse. Von der Exposition, dem erregenden Moment und der Lösung ist der Monolog völlig ausgeschlossen, im Höhepunkt erscheint er nur bei Chaucer, und dies sporadisch und unbedeutend. Sein eigentliches Gebiet ist die Verwicklung und Entwicklung, wobei Boccaccio nach vielen, aber kurzen, Chaucer nach wenigen, aber langen Formen ausgeht. In der wichtigeren Form des Monologs ergeben sich auch größere individuelle Unterschiede.

Übersichts-Tabelle.

a) Dialog.

		Fil.		Tr.	
Verw.	1.:	I.	228	I.	455
	2.:	II.	235	II.	467
				IV.	19
				Va.	21
	3.:	IV.	74	Vb.	89
		VI.	33 {	VI.	58
				VII.	58
		VIII.	17	VIII.	11
	3.:	IX.	81	IX.	43
		X.	100	X.	51
				XI.	21
				XII.	39
				XIII.	24
				XVI.	21
				XVII.	33
				XIX.	108
				XX.	166
Höhep.	1.:	I.	18	I.	9
				II.	39
				III.	38
				IVa.	191
				IVb.	134
		II.	70	IVc.	159
				V.	14
		III.	45	VI.	58
Entw.	1.:	II.	250	II.	267
		V.	74	V.	100
		VI.	30	VII.	36
		VII.	307	VIII.	453
	2.:	VIII.	133	IX.	137
		5.	14	6.	30
		IX.	131	X.	137
	3.:	8.	52	10.	43
		Xa.	156	XIa.	43
				XIb.	21
		XI.	24		

Lös. 1.:	I.	119	I.	49
	II.	94	II.	62

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	1	1	„	228	455	„
2.:	1	3	„	235	507	„
3.:	3	4	„	124	216	„
4.:	2	9	„	181	506	„
Höhep. 1.:	3	8	„	133	642	„
2.:	—	—	„	—	—	„
Entw. 1.:	4	4	„	661	856	„
2.:	3	3	„	278	304	„
3.:	3	3	„	232	107	„
Lös. 1.:	2	2	„	213	111	„
2.:	—	—	„	—	—	„
Verw.:	7	17	Stück	768	1684	Zeilen
Höhep.:	3	8	„	133	642	„
Entw.:	10	10	„	1171	1267	„
Lös.:	2	2	„	213	111	„
	22	37	Stück	2285	3704	Zeilen

b) Ansprache.

	Fil.		Tr.	
Expos.:	I.	8	I.	7
Err. Mom.:				
Verw. 1.:				
2.:	1.	2		
3.:				
4.:			XIV.	1
			XV.	23
Höhep. 1.:				
2.:	IV.	22		

Entw. 1.:	1.	56	1.	56
	2.	1	2.	9
				4
	III.	2	III.	2
		2		2
		4		3
2.:	3.	1	3.	1
		7		
			4.	57
				1
	6.	2	7.	4
3.:	9.	6		
	Xb.	16		
Lösung:				

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	1	1	Stück	8	7	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	1	—	„	2	—	„
3.:	—	—	„	—	—	„
4.:	—	2	„	—	24	„
Höhep. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	1	—	„	22	—	„
Entw. 1.:	5	6	„	65	76	„
2.:	3	4	„	10	63	„
3.:	2	—	„	22	—	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
Expos.:	1	1	Stück	8	7	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw.:	1	2	„	2	24	„
Höhep.:	1	—	„	22	—	„
Entw.:	10	10	„	97	139	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
	13	13	Stück	129	170	Zeilen

c) Monolog.

	Fil.		Tr.	
Expos.:				
Err. Mom.:				
Verw. 1.:				
2.:	III.	74	III.	106
	1.	2		
3.:	V.	2		
	VII.	18		
	2.	6		
		6		
4.:			4.	3
Höhep. 1.:				
2.:			VII.	7
Entw. 1.:	III.	3		
	VII.	22		
2.:	3.	16	3.	11
		10		
			4.	11
	5.	6		
		1		
	6.	4		
	IX.	7		
3.:			11.	6
Lös.:	2.	2		

Zusammenfassung.

	numerisch			quantitativ		
	Fil.	Tr.		Fil.	Tr.	
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	2	1	„	76	106	„
3.:	4	—	„	32	—	„
4.:	—	1	„	—	3	„
Höhep. 1.:	—	—	„	—	—	„
2.:	—	1	„	—	7	„

Entw. 1.:	2	—	Stück	25	—	Zeilen
2.:	6	2	„	44	22	„
3.:	—	1	„	—	6	„
Lös.:	—	—	„	—	—	„
Expos.:	—	—	Stück	—	—	Zeilen
Err. Mom.:	—	—	„	—	—	„
Verw.:	6	2	„	108	109	„
Höhep.:	—	1	„	—	7	„
Entw.:	8	3	„	69	28	„
Lös.:	1	—	„	2	—	„
	15	6	Stück	179	144	Zeilen

Zusammenfassung der dramatischen Formen.

a) Quantitativ.

	Dial.		Anspr.		Monol.		Totale	
	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.
Expos.:	—	—	8	7	—	—	8	7
Err. Mom.:	—	—	—	—	—	—	—	—
Verw.:	768	1684	2	24	108	109	878	1817
Höhep.:	133	642	22	—	—	7	155	649
Entw.:	1171	1267	97	139	69	28	1337	1434
Lös.:	213	111	—	—	2	—	215	111
	2285	3704	129	170	179	144	2593	4018

b) Numerisch.

	Dial.		Anspr.		Monol.		Totale	
	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.	Fil.	Tr.
Expos.:	—	—	1	1	—	—	1	1
Err. Mom.:	—	—	—	—	—	—	—	—
Verw.:	7	17	1	2	6	2	14	21
Höhep.	3	8	1	—	—	1	4	9
Entw.:	10	10	10	10	8	3	28	23
Lös.:	2	2	—	—	1	—	3	2
	22	37	13	13	15	6	50	56

γ) Die Dichte des Dialogs.

Der Dialog des Epos unterscheidet sich von dem des Dramas darin, dass sich zwischen seine Glieder, d. h. die Redestücke der einzelnen Figuren, aus welchen er sich zusammensetzt, auch epische Füllsel einschieben. In diesen kommt der Dichter zu Worte, der hierin die äußere oder innere Handlung gewissermaßen commentiert. Dabei hat er volle Freiheit: er kann den Fortgang der Wechselrede häufiger oder seltener unterbrechen oder auch gar nicht. Hiedurch erscheint der Dialog dramatisch loser oder dichter gefügt. Je loser, desto „epischer" wirkt er, je dichter, desto „dramatischer". Für die mehr epische oder mehr dramatische Tendenz des Dichters ist also die Dichte seines Dialogs von Bedeutung.

Untersucht man daraufhin unsere beiden Epen, so zeigt sich, dass die Zeilensumme der epischen Füllsel die Zeilensumme des Dialogs fast nie überragt (nur je einmal in jedem Epos), dass aber das umgekehrte in jäh ansteigender Curve eintritt. Theilt man diese Curve nach Maßgabe der factischen Erscheinungen in zwei Hälften, so darf man Dialoge, deren dramatische Masse die eingesprengte epische vom Einfachen bis zum Zehnfachen übertrifft, episch-lose nennen, während die übrigen, einschließlich jener, die ohne Füllsel bloß aus dramatischer Masse gebildet sind, dramatisch-dicht genannt werden mögen.

Es verhält sich nun:

in Fil.: lose : dicht $= 13 : 6 = 2^{1}/_{6} : 1$
„ Tr.: $= 22 : 15 = 1^{1}/_{2} : 1$

Demnach gestaltet Boccaccio seinen Dialog epischer, Chaucer dramatischer. Theilt man die dichten Dialoge in gemischte, wo noch epische Füllsel erscheinen, und in reine, wo solche völlig fehlen, so verhält sich:

in Fil.: gemischt : rein $= 5 : 1 = 5 : 1$
„ Tr.: $= 8 : 7 = 1^{1}/_{7} : 1$

So erhärtet sich im Detail die oben gewonnene Erkenntnis.

Es fragt sich nun, welchen Einfluss die Längsverhältnisse der Dialoge auf ihre Dichte nehmen.

Theilt man die Dialoge in

I. sehr lose	(ep. : dr.	= 1 : 1— 4)
II. lose	(	= 1 : 5—10)
III. dichte	(	= 1 : 11—44)
IV. absolut dichte	(	= 0 : ∞)

und weist man den drei Dialoglängen von kurz (bis 50 Zeil.), mittel (bis 200 Zeil.) und lang (bis 500 Zeil.) die entsprechenden Formen zu, so ergibt sich folgende Tabelle:

	Fil.				Tr.	
	k.	m.	l.	k.	m.	l.
I.	5	3	—	8	6	—
II.	1	4	2	3	2	3
III.	—	4	2	3	4	1
IV.	1	—	—	5	2	—

Daraus ergibt sich, dass die extremen Dialoge, also die sehr losen (I) und absolut dichten (IV) nach kürzeren Formen streben, denn es fehlt ihnen die lange Form überhaupt und es überragen die kurzen die mittleren Formen:

Fil.: k. : m. = 6 : 3 = 2 : 1
Tr.: = 13 : 8 = $+1^1/_3$: 1

Andererseits streben die Dialoge von mittlerer Dichte (II und III) nach längeren Formen: sie haben die „lange“ Kategorie aufzuweisen und bevorzugen — wenigstens bei Boccaccio — die mittlere Form vor der kurzen:

Fil.: k. : m. = 1 : 8 = 1 : 8
Tr.: = 6 : 6 = 1 : 1

Der Einfluss der Einzellänge auf die Dichte des Dialogs steht somit fest. Dass dieses mehr äußerliche Moment bei Boccaccio stärker wirkt als bei Chaucer, stimmt zu des letzteren Feinfühligkeit in ästhetischen Dingen.

Es wird demnach die Frage zu stellen sein, ob ein anderer innerlicher Factor etwa die Dichte des Dialogs mitbestimmt. Dieser könnte nur in der Verschiedenartigkeit der Compositionstheile liegen. Sondert man nach Verwicklung, Höhepunkt, Entwicklung und Lösung die Dialoge, so ergeben sich folgende Tabellen:

	Fil.					Tr.			
	V.	H.	E.	L.		V.	H.	E.	L.
I.	1	3	4	—	I.	6	4	3	1
II.	3	—	3	1	II.	4	1	2	1
III.	3	—	2	1	III.	3	2	3	—
IV.	—	—	1	—	IV.	4	1	2	—
I.+II.:	4	3	7	1	I.+II.:	10	5	5	2
III.+IV.:	3	—	3	1	III.+IV.:	7	3	5	—

Danach verhält sich in:

	Fil.		Tr.	
lose : dicht	= 1 : 1 = 1 : 1	in L.	= 5 : 5 = 1 : 1	in E.
	= 4 : 3 = 1 1/3 : 1	„ V.	= 10 : 7 = 1 3/7 : 1	„ V.
	= 7 : 3 = 2 1/3 : 1	„ E.	= 5 : 3 = 1 2/3 : 1	„ H.
	= 3 : 0 = ∞ : 0	„ H.	= 2 : 0 = ∞ : 0	„ L.

Von vornherein wäre anzunehmen, dass der Dialog umso dichter, also dramatischer gestaltet sein wird, je dramatischer der Compositionstheil ist, in welchem er sich befindet. Dieser Annahme entspricht der feinere und dramatischere Dichter, entspricht Chaucer sehr wohl: E. und V. haben sich bisher immer noch als dramatischer im Vergleich mit H. und L. erwiesen. So auch hier. Boccaccio, der minder feinfühlige und mehr lyrische als dramatische Dichter, zeigt verworrene Verhältnisse: für die feineren dramatischen Einflüsse der Composition hat er bezeichnenderweise nicht die Anempfindung.

Übersichts-Tabelle.

a) Filostrato.

H I:	dram. : ep. =	18 :	22 =	1	: +1
H II:	=	70 :	66 =	+1	: 1
E 8:	=	52 :	38 =	1 1/3	: 1
V VIII:	=	17 :	7 =	2 1/2	: 1
E VI:	=	30 :	10 =	3	: 1
E XI:	=	24 :	8 =	3	: 1
E V:	=	74 :	22 =	3 1/3	: 1
H III:	=	45 :	11 =	4	: 1

V VI:	= 33 : 7 =	— 5	: 1
E Xa:	= 156 : 32 =	— 5	: 1
V X:	= 100 : 20 =	5	: 1
E IX:	= 131 : 21 =	6	: 1
V I:	= 228 : 36 =	$6^{1}/_{2}$	: 1
E VII:	= 307 : 37 =	$8^{1}/_{2}$	: 1
L II:	= 94 : 10 =	$9^{1}/_{2}$	: 1

V II:	= 235 : 21 =	11	: 1
E II:	= 250 : 22 =	11	: 1
V IX:	= 81 : 7 =	$11^{1}/_{2}$	: 1
L I:	= 119 : 9 =	13	: 1
V IV:	= 74 : 2 =	37	: 1
E VIII:	= 133 : 3 =	44	: 1

E V:	= 14 : 0 =	∞	: 0

b) Troilus.

H I:	dram. : ep.	= 9 : 18 =	1	: 2
H IVc:		= 159 : 162 =	1	: 1
V VII:		= 58 : 49 =	$1^{1}/_{5}$	: 1
L I:		= 49 : 35 =	$1^{2}/_{5}$	: 1
V Va:		= 21 : 13 =	$1^{1}/_{2}$	: 1
H IVb:		= 134 : 95 =	— $1^{1}/_{2}$	: 1
E X:		= 137 : 89 =	$1^{1}/_{2}$	: 1
V XIII:		= 24 : 11 =	2	: 1
H II:		= 39 : 18 =	2	: 1
E 6:		= 30 : 14 =	2	: 1
V XIX:		= 108 : 35 =	3	: 1
V VI:		= 58 : 18 =	3	: 1
V XVI:		= 21 : 6 =	$3^{1}/_{2}$	: 1
E 10:		= 43 : 12 =	$3^{1}/_{2}$	: 1

H V:	= 14 : 3 =	— 5	: 1
E VIII:	= 453 : 86 =	$5^{1}/_{4}$	: 1
E V:	= 100 : 18 =	$5^{1}/_{2}$	: 1
V XVII:	= 33 : 5 =	$6^{3}/_{5}$	: 1
L II:	= 62 : 8 =	— 8	: 1
V I:	= 455 : 56 =	8	: 1
V II:	= 467 : 50 =	9	: 1
V IV:	= 19 : 2 =	$9^{1}/_{2}$	: 1

V XX:	= 166 : 16 =	$10^1/_8$	:	1
V VIII:	= 11 : 1 =	11	:	1
H VI:	= 58 : 5 =	—12	:	1
V X:	= 51 : 3 =	17	:	1
H IVa:	= 191 : 11 =	17	:	1
E II:	= 267 : 16 =	17	:	1
E VII:	= 36 : 1 =	36	:	1
E IXa:	= 43 : 1 =	43	:	1
V Vb:	= 89 : 0			
V IX:	= 43 : 0			
V XI:	= 21 : 0			
V XII:	= 39 : 0	= ∞	:	0
H III:	= 38 : 0			
E IX:	= 137 : 0			
E XIb:	= 21 : 0			

b) Der Umbildungs-Process.

α) Dialog.

Die Umbildung vollzieht sich in vierfacher Art.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Dialogen:

	Fil.		Tr.		Zuw.	Einb.
Verw. 1.:	I.	228	I.	455	227	—
2.:	II.	235	II.	467	232	—
3.:	IV.	74	Vb.	89	15	—
	VI.	33	VI. / VII.	58 / 58	83	—
	VIII.	17	VIII.	11	—	6
Höhep. 1.:	II.	70	IVc.	159	89	—
	III.	45	VI.	58	13	—
Entw. 1.:	II.	250	II.	267	17	—
	V.	74	V.	100	26	—
	VI.	30	VII.	36	6	—
	VII.	307	VIII.	453	146	—
2.:	VIII.	133	IX.	137	4	—

	5.	14	6.	30	16	—
	IX.	131	X.	137	6	—
3.:	8.	52	10.	43	—	9
	Xa.	156	XIa.	43	—	113
Lös. 1.:	I.	119	I.	49	—	70
	II.	94	II.	62	—	32

Verw. 1.:	227	—
2.:	232	—
3.:	98	6
	557	6
Höhep.:	102	—
Entw. 1.:	195	—
2.:	26	—
3.:	—	122
	221	122
Lös.:	—	102
Totale	880	230

ist gleich + 650.

2. Zuwachs durch Neuschöpfung:

	Tr.	
Verw. 2.:	IV.	19
	Va.	21
4.:	IX—XX.	506
Höhep. 1.:	I—IVb.	411
	V.	14
Entw. 3.:	XIb.	21

Verw. 2.:	40
4.:	506
	546
Höhep. 1.:	425
Entw. 3.:	21
Totale	992

3. Einbuße durch Beseitigung von Dialogen des Vorbildes:

	Fil.		
Verw. 4:	IX.	81	181
	X.	100	
Höhep. 1.:	I.	18	18
Entw. 3.:	XI.	24	24
		Totale	223

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Verw. 1.:	227	—	—	—
2.:	232	40	—	—
3.:	98	—	6	—
4.:	—	506	—	181
	557	546	6	181
	1103		187	
Höhep. 1.:	102	425	—	18
	527		18	
Entw. 1.:	195	—	—	—
2.:	26	—	—	—
3.:	—	21	122	24
	221	21	122	24
	242		146	
Lös. 1.:	—	—	102	—
	0		102	

Überschaut man diese Processe vom numerischen Gesichtswinkel aus, so erscheinen von den 22 Dialogen von Filostrato 18 in Troilus wieder, während 4 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 19 neue Dialoge. Somit ist mehr als die Hälfte der Dialoge Chaucers Eigenthum.

Verw.:	alt : neu = 5 : 12 = 1 : 2²/₅ ;	verloren :	2
Höhep.:	= 2 : 6 = 1 : 3 ;	„ :	1
Entw.:	= 9 : 1 = 9 : 1 ;	„ :	1
Lös.:	= 2 : 0 = ∞ : 0 ;	„ :	0

So zeigt sich schon in numerischer Hinsicht, dass der dramatische Chaucer am lyrischen Boccaccio in der dramatischen Hauptform, im Dialog, sehr starke Veränderungen, resp. Erneuerungen, vorgenommen hat — besonders in der ihm dankbaren, ersten Hälfte der Handlung, nämlich in der steigenden, während er in der ihm undankbaren, sinkenden Handlung seinem Vorbilde sehr stark die Treue wahrt.

Besieht man sich diese Verhältnisse eingehender vom quantitativen Standpunkte aus, indem man die summarischen Zeilenziffern vergleicht, so verfügt der Dialog:

bei Bocc.: über 2287 Zeilen
„ Ch.: „ 3704 „
also „ 1417 „ mehr als im Vorbild u. zw.

fast um Zweidrittel mehr. Der Zuwachs ist sehr stark.

Dies ist das Ergebnis von vier verschiedenen Vorgängen. Chaucer vermehrt die Dialogmasse des Vorbildes

1. durch Neuschöpfung von Dialogen um 992 Zeilen
2. „ Verbreiterung „ „ „ 880 „

also im ganzen um 1872 Zeilen;

andererseits vermindert er die Dialogmasse des Vorbildes

1. durch Beseitigung von Dialogen um 223 Zeilen
2. „ Verkürzung „ „ „ 230 „

also im ganzen um 453 Zeilen.

Demnach ist Chaucers Umbildung seiner Vorlage auf dem Gebiete des Dialogs vorwiegend eine positive, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 1872 : 453 = +4 : 1

Dabei halten sich die radicale Arbeit (Neuschöpfen und Beseitigen: 1215 Zeilen) und die discrete (Verbreitern und Verkürzen: 1110 Zeilen) so ziemlich das Gleichgewicht. Chaucers Thätigkeit ist allseitig und hat eine starke Tendenz auf das Positive.

Es fragt sich nun, wie sich diese Thätigkeit in den Haupttheilen der Composition specialisiert.

Die steigende Handlung — also Verwicklung und Höhepunkt — erfreut sich seiner persönlichen Neigung, zur sinkenden Handlung — also Entwicklung und Lösung — gewinnt er kein warmes Verhältnis. Dies spricht sich auch hier deutlichst aus in der Behandlung des Dialogs.

Den Dialog der steigenden Handlung vermehrt er endgiltig um 1425 Zeilen; den der sinkenden Handlung vermindert er endgiltig um 6 Zeilen.

In der steigenden Handlung verhält sich: Vermehrung : Verminderung = 1630 : 205 = 8 : 1; in der sinkenden Handlung: Vermehrung : Verminderung = 242 : 248 = 1 : 1.

Die Umbildung ist dort groß, hier klein, dort fast nur positiv, hier mehr negativ.

Überdies ist die Arbeit an der steigenden Handlung radical, an der sinkenden discret, denn es verhält sich:

in Verw.+Höhep.: radical : discret = 1170 : 665 ≐ 2 : 1
„ Entw.+Lösung: = 45 : 445 = 1 : 10

Die Tendenzen der Arbeit an der steigenden Handlung steigern sich in deren Verlauf. So ist der Höhepunkt positiver gearbeitet als die Verwicklung:

Verw.: Vermehrg. : Vermindg. = 1103 : 187 = 6 : 1
Höhep.: = 527 : 18 = 29 : 1

Auch ist der Höhepunkt radicaler gearbeitet als die Verwicklung:

Verw.: radical : discret = 727 : 563 = $1\frac{1}{4}$: 1
Höhep.: = 443 : 102 = $4\frac{2}{5}$: 1

Ebenso steigern sich die Tendenzen der Arbeit an der sinkenden Handlung in deren Verlauf. So ist die Lösung negativer gearbeitet als die Entwicklung:

Entw.: Vermehrg. : Vermindrg. = 242 : 146 = $1\frac{3}{5}$: 1
Lös.: = 0 : 102 = 0 : ∞

Auch ist die Lösung discreter gearbeitet als die Entwicklung:

Entw.: radical : discret = 45 : 343 = 1 : 8
Lös.: = 0 : 102 = 0 : ∞

Chaucer wird also während der Arbeit wärmer, es wächst ihm je nach der Partie die Vorliebe oder Abneigung und es steigern sich ihm die daraus folgenden Tendenzen. So schafft er sein Werk mit individuellem Temperament.

Wirft man noch einen Blick auf die Dichte des Dialogs, so zeigt sich — wie zu erwarten — dass die neuen Dialoge dichter sind als die überarbeiteten — entsprechend dem dramatischeren Naturell Chaucers im Vergleich mit dem Boccaccios. Es verhält sich nämlich:

lose : dicht { bei den alten $= 12 : 7 = 1\frac{5}{7} : 1$
„ „ neuen $= 10 : 8 = 1\frac{1}{4} : 1$

und es verhält sich unter den dichten:

gemischt : reindramatisch { bei den alten $= 5 : 2 = 2\frac{1}{2} : 1$
„ „ neuen $= 3 : 5 = 1 : 1\frac{2}{3}$

Die epischen Einschübe innerhalb der Dialoge sind bei den neuen theils geringer als bei den alten, theils verlieren sie sich bei den neuen viel öfter völlig als bei den alten, d. h. die neuen Dialoge tragen eine dramatischere Structur als die alten. Von diesen — im ganzen 19 — sind 10 dichter und 8 loser geworden, während nur in 1 keine Veränderung eingetreten ist.

Folgende Tabelle gibt das Material in den Verhältniszahlen von dramatisch : episch.

	Fil.		Tr.	
Verw.:	I.	6½ : 1	I.	8 : 1
	II.	11 : 1	II.	9 : 1
			IV.	9 : 1
			Va.	1½ : 1
	IV.	37 : 1	Vb.	∞ : 0
	VI.	— 5 : 1	VI.	+ 3 : 1
			VII.	1⅕ : 1
	VIII.	2½ : 1	VIII.	11 : 1
	IX.	11½ : 1	IX.	∞ : 0
	X.	5 : 1	X.	17 : 1
			XI.	∞ : 0
			XII.	∞ : 0

	Fil.		Tr.	
			XIII.	2 : 1
			XVI.	$3^{1}/_{2}$: 1
			XVII.	$6^{3}/_{5}$: 1
			XIX.	3 : 1
			XX.	$10^{1}/_{3}$: 1
Höhep.:	I.	1 : +1	I.	1 : 2
			II.	2 : 1
			III.	∞ : 0
			IVa.	17 : 1
			IVb.	$1^{1}/_{2}$: 1
	II.	+ 1 : 1	IVc.	1 : 1
			V.	— 5 : 1
	III.	4 : 1	VI.	—12 : 1
Entw.:	II.	11 : 1	II.	17 : 1
	V.	$3^{1}/_{3}$: 1	V.	$5^{1}/_{2}$: 1
	VI.	3 : 1	VII.	36 : 1
	VII.	$8^{1}/_{2}$: 1	VIII.	$5^{1}/_{4}$: 1
	VIII.	44 : 1	IX.	∞ : 0
	5.	∞ : 0	6.	2 : 1
	IX.	6 : 1	X.	$1^{1}/_{2}$: 1
	8.	$1^{1}/_{3}$: 1	10.	$3^{1}/_{2}$: 1
	Xa.	— 5 : 1	XIa.	43 : 1
			XIb.	∞ : 0
	XI.	3 : 1		
Lös.:	I.	13 : 1	I.	$1^{2}/_{5}$: 1
	II.	$9^{1}/_{2}$: 1	II.	— 8 : 1

β) Ansprache.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Ansprachen.

	Fil.		Tr.		Zuwachs	Einbuße
Exp.:	I.	8	I.	7	—	1
Entw.:	1.	56	1.	56	—	—
	2.	1	2.	9	8	—
	III.	2	II.	2	—	—
		2		2	—	—

	Fil.		Tr.	Zuwachs	Einbuße
	4		3	—	1
3.	1	3.	1	—	—
6.	2	7.	4	2	—
Totale:	76		84	10	2

ist gleich: + 8.

2. Zuwachs durch Neuschöpfung.

		Tr.
Verw.:	XIV.	1
	XV.	23
Entw.:	2.	4
	4.	57
		1
	Totale	86

3. Einbuße durch Beseitigung von Ansprachen der Vorbilder.

		Fil.
Verw.:	1.	2
Höhep.:	IV.	22
Entw.:	3.	7
	9.	6
	X.	16
	Totale	53

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Exp.:	—	—	1	—
Verw.:	10	24	1	2
Höhep.:	—	—	—	22
Entw.:	—	62	—	29
	10	86	2	53
	96		55	

Von den 13 Ansprachen von Filostrato erscheinen 8 in Troilus wieder, während 5 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 5 neue Ansprachen. Beachtet man die Masse, so verfügt die Ansprache:

bei Bocc.: über 129 Zeilen
„ Ch.: „ 170 „
also „ „ „ 41 „ mehr als im Vorbilde, also um $^1/_3$ mehr. Der Zuwachs ist gering. Er ergibt sich durch einen Gewinn von 96 (10 + 86) Zeilen nach einem Verlust von 55 (2 + 53) Zeilen. Die Umbildung ist stark positiv, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 96 : 55 = $1^4/_5$: 1

Die Art der Umbildung ist fast nur radicaler Natur, denn es verhält sich:

discret : radical = 12 : 139 = 1 : $11^1/_2$

u. zw. ist die positive Arbeit sehr stark radical:

discret : radical = 10 : 86 = 1 : $8^3/_5$

die negative Arbeit fast ausschließlich radical:

discret : radical = 2 : 53 = 1 : $26^1/_2$

Die Umbildung der Ansprache ist also schwach-extensiv und stark-intensiv.

γ) Monolog.

1. Zuwachs und Einbuße durch Veränderung an nachgebildeten Monologen:

	Fil.		Tr.		Zuw.	Einb.
Verw.:	III.	74	III.	106	32	—
Entw.:	3.	16	3.	11	—	5
Totale:		90		117	32	5 = +27

2. Zuwachs durch Neuschöpfung:

	Tr.	
Verw.:	4.	3
Höhep.:	VII.	7
Entw.:	4.	11
	11.	6
Totale:		27

3. Einbuße durch Beseitigung von Monologen des Vorbildes:

		Fil.
Verw.:	1.	2
	V.	2
	VII.	18
	2.	6
		6
Entw.:	III.	3
	VII.	22
	3.	10
	5.	6
		1
	6.	4
	IX.	7
Lösg.:	2.	2
Totale:		89

Zusammenfassung.

	Zuwachs		Einbuße	
	Veränderung	Neuschöpfung	Veränderung	Beseitigung
Verw.:	32	3	—	34
Höhep.:	—	7	—	—
Entw.:	—	17	5	53
Lösg.:	—	—	—	2
	32	27	5	89
	59		94	

Von den 15 Monologen von Filostrato erscheinen 2 in Troilus wieder, während 13 verloren gegangen sind. Hingegen hat Troilus 4 neue Monologe. Beachtet man die Masse, so verfügt der Monolog

bei Bocc. über 179 Zeilen
„ Ch. „ 144 „
also „ „ um 35 „ weniger als im Vorbilde, also um ein schwaches Fünftel weniger. Die Abnahme ist gering. Sie ergibt sich aus einem Verluste von 94 (5 + 89) Zeilen bei einem Gewinn von 59 (32 + 27) Zeilen. Die Umbildung ist stark negativ, denn es verhält sich:

Vermehrung : Verminderung = 59 : 94 = 1 : 1½

Die Art der Umbildung ist stark radical:

$$\text{discret} : \text{radical} = 37 : 116 = 1 : 3$$

u. zw. ist die positive Arbeit überwiegend discret:

$$\text{discret} : \text{radical} = 32 : 27 = 1\,{}^1/_5 : 1$$

die negative Arbeit fast ausschließlich radical:

$$\text{discret} : \text{radical} = 5 : 89 = 1 : 17\,{}^1/_2$$

Die Umbildung des Monologs ist demnach vorwiegend negativ-radical.

Ergebnisse.

Überschaut man die Ergebnisse der Forschung auf dem Gebiete der dramatischen Formen, so sind sie — wie zu erwarten — genereller und individueller Art. Freilich lassen sich gerade hier die beiden Momente schwer trennen, weil die Gestaltung der fein empfindlichen dramatischen Formen überhaupt mehr aus der Anlage des Dichters erfließt als aus der Eigenart der stofflichen Partie, und besonders, weil auf diesem Gebiete der Dichter gegen die generellen Forderungen leicht seine individuelle Neigung zum Ausdruck bringen kann.

Generell hat sich gezeigt, dass die dramatisch-intensiveren Partien auch die dramatisch-intensiveren Formen, also Duolog und Polylog, bevorzugen, während die dramatisch-schwächeren Formen der Ansprache und des Monologes nach den dramatisch-schwächeren Partien drängen. Dabei trat die charakteristische Erscheinung zutage, dass die scharf geprägten Formen (Dialog und Monolog) symptomatischer localisiert werden als die verschwommene halbdramatische Ansprache.

Individuell war zu erkennen, dass Chaucer viel dramatischer ist als Boccaccio. Nicht nur quantitativ, sondern besonders auch qualitativ hat sich dies erwiesen. Chaucer bevorzugt den Dialog, Boccaccio den Monolog (während sich für die halbdramatische Ansprache kein tiefgreifender Unterschied ergibt); Chaucer begünstigt den dichteren, also dramatischeren Dialog, Boccaccio den loseren, also den dramatisch minder guten; Chaucer vertheilt den Dialog nach seiner Dichte feinfühlig hinsichtlich der mehr

oder weniger dramatischen Partien, Boccaccio zeigt hierin keinen Unterschied.

Hiezu stimmt die Umbildung der Vorlage. Der beliebte Dialog wird im Ganzen stark vermehrt (+ : — = = +4 : 1), der unbeliebte Monolog sogar vermindert (+ : — = 1 : 1½), während die Ansprache im Einklang mit der durchgehenden Verbreiterung der Vorlage nur schwach vermehrt wird (+ : — = 1⅘ : 1). Die Art der Umbildung ist discret oder radical. Die liebevolle Arbeit ist natürlich discret. Das erweist die verschiedene Behandlung der einzelnen Formen. Die Arbeit am beliebten Dialog ist stark discret (discr. : rad. = 1 : 1), am unbeliebten Monolog stark radical (discr. : rad. = 1 : 3). Die dem Dramatiker Chaucer principiell missliebige, weil nur halbdramatische Ansprache wird fast ausschließlich radical bearbeitet (discr. : rad. = 1 : 11½). Auch an der Art der Arbeit, die positiv oder negativ ist, springt dieses Moment in die Augen. Die positive Arbeit ist vorwiegend discret: so besonders beim Monolog (discr. : rad. = 1⅕ : 1) und auch noch bei der Ansprache (discr. : rad. = 1 : 8⅗). Die negative Arbeit ist äußerst radical: so beim Monolog (discr. : rad. = = 1 : 17½) und besonders bei der Ansprache (discr. : rad. = = 1 : 26½).

Die Umarbeitung war also vorzüglich geeignet, das Verhältnis Chaucers zu seiner Vorlage, ja sogar den Verlauf des Arbeitens an seiner Vorlage in helles Licht zu rücken.

4. Der Bau des Dialogs.

Die dramatische Hauptform, der Dialog, soll nun auf seine Structur hin besehen werden. Er zerfällt in die einzelnen Redestücke der Figuren, die ihn tragen. Diese Redestücke können mehr oder minder zahlreich im ganzen, mehr oder minder lang im einzelnen sein. Hiedurch bestimmt sich die Energie des Redewechsels im Dialog. Um die Extreme gegeneinander zu setzen: durch viele und kurze Redestücke wird der Redewechsel lebhaft, durch wenige und lange getragen, der Dialog selbst realistisch oder stilisiert, mehr dramatisch oder mehr lyrisch. So prägt der Redewechsel die geistige Physiognomie des Dialogs. Es

fragt sich nun, ob sich die beiden Dichter im Bau ihres Dialogs unterscheiden, ob dieser Unterschied durchaus individuell bleibt, oder ob auch die verschieden-gearteten Compositionstheile der Dichtungen generelle Einflüsse auf den Dialog nehmen und wie weit sich innerhalb dieser generellen Tendenzen wiederum individuelle Nuancen aufweisen lassen.

Zu diesem Zwecke soll erst die Zahl, dann die Länge der Redestücke untersucht werden.

α) Die Zahl der Redestücke.

Die absoluten Zahlen der Redestücke sind bei den verschiedenen Dialogmassen der Dichtungen oder ihrer Theile von keiner Bedeutung. So umfasst der Dialog:

in Fil.: 2285 Zeilen und 139 Redest.
„ Tr.: 3704 „ „ 353 „

Vergleicht man jedoch die Verhältnisse der Massen und der Zahlen der Redestücke so verhält sich hinsichtlich:

der Masse: Fil. : Tr. = 1 : —$1^2/_3$
„ Redest.: = 1 : $2^1/_2$

und es besitzt demnach Troilus relativ viel mehr Redestücke als Filostrato, ist daher Troilus im Redewechsel reicher, an dramatischer Kraft überlegen.

Eine bestimmtere Anschauung bietet das Verhältnis der theoretischen Minimalzahl zur factischen Frequenzzahl der Redestücke der Dialoge. Der Duolog hat zum mindesten 2, der Triolog 3 Redestücke. Besieht man sich daraufhin erst die Gesammtverhältnisse, so hat Filostrato 22 Duologe, also ad minimum 44 Redestücke, de facto 139 Redestücke; Troilus 33 Duologe und 4 Triologe, also ad minimum 37 Redestücke, de facto 353 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

in Fil.: ad minimum : de facto = 1 : $3^1/_6$
„ Tr.: = 1 : $4^1/_2$

Somit ist der Dialog Chaucers fast um die Hälfte reicher an Redestücken, als der Boccaccios, mithin im Redewechsel intensiver, im Eindruck lebhafter, kurzum dramatischer.

Theilt man die Dichtungen in die beiden Hauptabschnitte, so hat:

I. in Filostrato:

a) die steigende Handlung: 10 Duologe, also ad minimum 20 Redestücke, de facto 85 Redestücke; *b)* die sinkende Handlung: 12 Duologe, also ad minimum 24 Redestücke, de facto 54 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

a) in der steigenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 4¼; *b)* in der sinkenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 2¼.

Die steigende Handlung weist demnach in ihrem Duolog fast doppelt so viel Redestücke auf als die sinkende, ist also fast doppelt so dramatisch als diese.

II. in Troilus:

a) die steigende Handlung: 21 Duologe und 4 Triologe, also ad minimum 54 Redestücke, de facto 284 Redestücke; *b)* die sinkende Handlung: 12 Duologe, also ad minimum 24 Redestücke, de facto 69 Redestücke.

Es verhält sich demnach:

a) in der steigenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 5¼; *b)* in der sinkenden Handlung: ad minimum : de facto = 1 : 2⅞.

Es wiederholen sich die Verhältnisse von oben mit der bekannten individuellen Nuancierung: Chaucer ist dramatischer als Boccaccio.

Theilt man die beiden Hauptabschnitte, so ergeben sich folgende Verhältnisse:

1. Die steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verw.:	7 Duologe	= 14	Redest.	ad minimum,	67	de	facto
Höhep.:	3 „	= 6	„	„ „	18	„	„

Verwicklung: ad minimum : de facto = 1 : —5
Höhepunkt: = 1 : 3

Boccaccio schwächt also die Lebhaftigkeit seines Dialogs in der steigenden Handlung von der Verwicklung zum Höhepunkt um Beträchtliches (—5 : 3).

b) Troilus:

Verw.: 14 Duologe, 3 Triologe } = 37 Redest. ad minimum, 203 de facto

Höhep.: 7 Duologe, 1 Triolog } = 17 Redest. ad minimum, 81 de facto

Verwicklung: ad minimum : de facto = $1 : 5^{1}/_{2}$
Höhepunkt: = $1 : 4^{3}/_{4}$

Chaucer schwächt gleichfalls, doch nur um ein Geringes ($5^{1}/_{2} : 4^{3}/_{4}$).

II. Die sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entw.: 10 Duologe = 20 Redest. ad minimum, 49 de facto
Lös.: 2 „ = 4 „ „ „ 5 „ „

Entwicklung: ad minimum : de facto = $1 : 2^{1}/_{2}$
Lösung: = $1 : 1^{1}/_{5}$

Boccaccio schwächt die dramasische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung sehr stark ($2^{1}/_{2} : 1^{1}/_{5}$).

b) Troilus:

Entw.: 10 Duologe = 20 Redest. ad minimum, 64 de facto
Lös.: 2 „ = 4 „ „ „ 5 „ „

Entwicklung: ad minimum : de facto = $1 : 3^{1}/_{5}$
Lösung: = $1 : 1^{1}/_{5}$

Chaucer schwächt gleichfalls und noch viel stärker als Boccaccio ($3^{1}/_{5} : 1^{1}/_{5}$).

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so zeigt sich:

1. im allgemeinen:

und zwar für die Dichter, dass Chaucer seinen Dialog viel dramatischer gestaltet als Boccaccio,

und zwar für die Dichtungen, dass der Dialog der steigenden Handlung viel dramatischer gestaltet ist als der der sinkenden Handlung, weiters, dass innerhalb der steigenden Handlung die dramatische Kraft des Dialogs von der Verwicklung zum Höhepunkt, innerhalb der sinkenden Handlung von der Entwicklung zur Lösung geschwächt wird;

2. im besonderen:

und zwar für die Dichter, dass die Schwächung von der Verwicklung zum Höhepunkt bei Boccaccio viel bedeutender ist als bei Chaucer, aber dass die Schwächung von der Entwicklung zur Lösung bei Chaucer viel bedeutender ist als bei Boccaccio.

Es zeigt sich also ein Verhältnis von Minimalzahl zu Frequenzzahl:

	in Verwicklung	Höhepunkt	Entwicklung	Lösung
in Fil.:	1 : —5	1 : 3	1 : 2 1/2	1 : 1 1/5
„ Tr.:	1 : 5 1/2	1 : 4 3/4	1 : 3 1/5	1 : 1 1/5

Demnach setzt Chaucer nicht nur mit größerer dramatischer Lebhaftigkeit ein, sondern erhält sich diese Kraft auch länger als Boccaccio, um schließlich mit diesem in gleicher dramatischer Schwäche zu enden.

b) Die Länge der Redestücke.

α) Die Durchschnittslänge.

Je kürzer das Redestück ist, desto rascher tritt der Redewechsel ein, desto stärker wird die dramatische Kraft des Dialogs. Eine beiläufige Anschauung bietet die Durchschnittslänge. Zuerst mögen die Gesammtdichtungen betrachtet werden.

In Fil.: umfasst der Dialog 2285 Zeilen bei 139 Redestücken
„ Tr.: „ „ „ 3704 „ „ 353 „

Somit beträgt die Durchschnittslänge des Redestückes bei Boccaccio 16 1/2 Zeilen, bei Chaucer 10 1/2 Zeilen.

Bei Chaucer ist demnach das Redestück um 1/3 kürzer als bei Boccaccio, der Dialog in Troilus viel dramatischer als in Filostrato. Der durchgreifende Unterschied der beiden Dichter offenbart sich auch in diesem Detail mit vollster Deutlichkeit.

Die Dichtungen theilen sich in zwei Hauptabschnitte, in die steigende und in die sinkende Handlung.

In Filostrato umfasst der Dialog:

a) der steigenden Handlung 901 Zeilen bei 85 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von 10 3/5 Zeilen;

b) der sinkenden Handlung 1384 Zeilen bei 54 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von $25^2/_3$ Zeilen.

Das Redestück der steigenden Handlung beträgt demnach nur $^2/_5$ der Durschnittslänge des Redestückes der sinkenden Handlung. Der Dialog der ersteren erweist sich als viel dramatischer im Vergleich mit dem der letzteren.

In Troilus umfasst der Dialog:

a) der steigenden Handlung 2326 Zeilen bei 284 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von +8 Zeilen;

b) der sinkenden Handlung 1378 Zeilen bei 69 Redestücken, also mit einer Durchschnittslänge von —20 Zeilen.

Es herrschen hier die gleichen Verhältnisse: das Redestück der steigenden Handlung beträgt ebenfalls nur $^2/_5$ der Durchschnittslänge der Redestücke der sinkenden Handlung.

Man hat also mit generellen Unterschieden der beiden Abschnitte zu rechnen: das stärkere Temperament der steigenden Handlung prägt den Dialog viel dramatischer als das schwächere der sinkenden. Innerhalb dieser Unterschiede ist Boccaccio der schwächere, Chaucer der stärkere Dramatiker, denn in beiden Abschnitten sind seine Redestücke im Durchschnitt um $^1/_5$ kürzer als die von Boccaccio.

Theilt man die beiden Hauptabschnitte einerseits in die Verwicklung und den Höhepunkt, andererseits in die Entwicklung und die Lösung, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede:

1. Die steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verw.:	768 Zeilen	bei 67 Rst.,	also Rst. i. D.	=	11	Zeilen
Höhep.:	133 „	„ 18 „	„ „ „	=	$7^1/_2$	„

b) Troilus:

Verw.:	1684 Zeilen	bei 203 Rst.,	also Rst. i. D.	=	$8^1/_3$	Zeilen
Höhep.:	642 „	„ 81 „	„ „ „	=	—8	„

Boccaccio steigert also die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs innerhalb der steigenden Handlung von der Verwicklung zum Höhepunkt recht stark ($11 : 7^1/_2 = 1^1/_2 : 1$), Chaucer aber nicht ($8^1/_3 : 8$). Dem sentimentalen Dichter spinnt sich das Liebesverhältnis lyrischer an, um dramatischer abzuschließen, der humoristische Dichter gestaltet

b) in Troilus:

in der Entwicklung: kürzer : länger = 52 : 12 = 4 $^1/_3$: 1
„ „ Lösung: = 4 : 1 = 4 : 1

Es herrscht wieder dieselbe Tendenz: die Lösung wird mit ihrem längeren Redestück schwerfälliger und undramatischer. Dabei tritt aber die individuelle Nuance scharf zutage: nicht nur dass Chaucer im allgemeinen kürzere Redestücke hat als Boccaccio, sondern er schwächt die Lösung gegenüber der Entwicklung nur sehr wenig.

Wurden bisher die Längskategorien nur in den Frequenzverhältnissen beleuchtet, so muss zur Ergänzung das Massenverhältnis herangezogen werden.

In Bezug auf die Zeilenmasse verhält sich:

in Fil.: kürzer : länger = 966 : 1319 = 1 : +1 $^1/_3$
„ Tr.: = 2001 : 1703 = —1 $^1/_5$: 1

Der Gegensatz der Dichtungen ist sehr groß: in Filostrato überwiegen die längeren die kürzeren Redestücke, in Troilus die kürzeren die längeren.

Hinsichtlich der beiden Hauptabschnitte der Dichtungen stellen sich die Verhältnisse folgendermaßen:

a) Filostrato:

steig. Handlung: kürzer : länger = 564 : 337 = 1 $^2/_3$: 1
sink. „ = 402 : 982 = 1 : —2 $^1/_2$

b) Troilus:

steig. Handlung: kürzer : länger = 1484 : 842 = 1 $^3/_4$: 1
sink. „ = 517 : 861 = 1 : —1 $^3/_4$

Es zeigt sich dieselbe generelle Tendenz: in der steigenden Handlung überwiegen die kürzeren Redestücke, in der sinkenden die längeren.

Zugleich tritt aber kräftig ein individueller Unterschied hervor: bei Boccaccio sind die längeren Redestücke der sinkenden Handlung viel schwerer als bei Chaucer: dieser erhält sich seine dramatische Kraft bis in die sinkende Handlung hinein.

Verfolgt man die Erscheinungen weiter, so ergeben sich bemerkenswerte Unterschiede.

1. Steigende Handlung:

a) Filostrato:

Verwicklung: kürzer : länger = 431 : 337 = $1^1/_4$: 1
Höhepunkt: = 133 : 0 = ∞ : 0

b) Troilus:

Verwicklung: kürzer : länger = 982 : 702 = $1^2/_5$: 1
Höhepunkt: = 502 : 140 = $3^3/_5$: 1

Die Ausführung ist individuell verschieden: Boccaccio setzt in der Verwicklung weniger dramatisch ein als Chaucer, wird aber im Höhepunkt dramatischer als dieser, umgekehrt setzt Chaucer in der Verwicklung dramatischer ein als Boccaccio, um im Höhepunkt minder dramatisch zu werden als dieser.

2. Sinkende Handlung:

a) Filostrato:

Entwicklung: kürzer : länger = 351 : 820 = 1 : $2^1/_3$
Lösung: = 51 : 162 = 1 : $3^1/_6$

b) Troilus:

Entwicklung: kürzer : länger = 455 : 812 = 1 : +$1^3/_4$
Lösung: = 62 : 49 = $1^1/_4$: 1

Auch hier ist die Ausführung individuell verschieden: Boccaccio schwächt die dramatische Lebhaftigkeit seines Dialogs von der Entwicklung zur Lösung, indem er hier die längeren Redestücke die kürzeren stärker überwiegen lässt als dort; Chaucer steigert die dramatische Lebhaftigkeit, indem er dort die längeren Redestücke, hier die kürzeren überwiegen lässt.

Ergebnis.

Fasst man die Erscheinungen zusammen, so charakterisiert der Bau des Duologs sowohl die Dichter wie die Dichtungen.

1. Die Dichter.

Für die Dichter ergibt sich ein allgemeiner Gegensatz: Boccaccio ist weniger, Chaucer mehr dramatisch in der Ausbildung des Dialogs.

Es hat nämlich der Dialog bei Chaucer mehr Redestücke als bei Boccaccio.

Fil.: ad minimum : de facto = $1:3^1/_6$
Tr.: = $1:4^1/_2$

Weiters beträgt die Durchschnittslänge des Redestückes

in Fil.: $16^1/_2$ Zeilen
„ Tr.: $10^1/_2$ „

Endlich verhalten sich die kürzeren zu den längeren Redestücken:

in Fil. = — 5 : 1	der Zahl nach;	
„ Tr. = $11^1/_2$: 1		
in Fil. = 1 : $+1^1/_3$	der Zeilenmasse nach.	
„ Tr. = — $1^1/_5$: 1		

Somit strebt der Dialog von Boccaccio nach wenigeren und längeren, der von Chaucer nach mehr und kürzeren Redestücken.

Äußerlich betrachtet wird der englische Dialog gegenüber dem italienischen gelenkiger, innerlich naturwahrer, thatsächlich eindrücklicher. Die rhetorische Stilisierung weicht einer Freiheit, die ästhetische Gruppierung der sachlichen Argumente einer ungebundenen Atomisierung bei temperamentvollem Redewechsel. Dies verrathen die Tendenzen hier und dort. Sind die Schlussfolgerungen vielleicht um etwas zu extrem ausgedrückt, so möge das damit entschuldigt werden, dass es ja kaum möglich ist, stilistische Eigenarten in nuancierter Beschreibung festzulegen; man kann eben nur in Extremen andeuten.

2. Die Dichtungen.

Für die Dichtungen ergibt sich ein allgemeiner Gegensatz zwischen der steigenden und sinkenden Handlung: jene ist in ihrem Dialog dramatischer als diese.

Es hat nämlich der „steigende Dialog" mehr Redestücke als der „sinkende".

Steigende Handlung: ad minimum : de facto = $1:4^1/_4$ in Filostrato, = $1:5^1/_4$ in Troilus; sinkende Handlung: ad minimum : de facto = $1:2^1/_4$ in Filostrato, = $1:2^7/_8$ in Troilus.

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der steigenden Handlung kürzer als in der sinkenden:

steig. Handl.: in Fil.: $10^3/_5$ Zeilen, in Tr.: + 8 Zeilen
sink. „ : „ „ : $25^2/_3$ „ „ „ : —20 „

Endlich sind die Redestücke der steigenden Handlung absolut genommen viel kürzer als die der sinkenden Handlung.

Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

in der steig. Hdl.: in Fil. = 11 : 1, in Tr. = 18 : 1
„ „ sink. „ : „ „ = $2^1/_4$: 1, „ „ = $4^1/_3$: 1

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

in der steig. Hdl.: in Fil. = $1^2/_3$: 1, in Tr. = $1^3/_4$: 1
„ „ sink. „ : „ „ = 1 : —$2^1/_2$, „ „ = 1 : —$1^3/_4$

All diese Unterschiede sind generell, d. h. sie kommen beiden Dichtungen in beiläufig gleichem Maße zu.

Daneben lassen sich individuelle Nuancen festlegen, wie die graduellen Unterschiede innerhalb der generellen Tendenz zeigen. Chaucer nämlich schwächt die dramatische Kraft seines „sinkenden Dialogs“ gegenüber dem „steigenden“ nicht so sehr als Boccaccio: er verleiht den längeren Redestücken weder an Zahl noch an Masse ein so großes Übergewicht über die kürzeren Redestücke als Boccaccio. Dem stärkeren Dramatiker Chaucer lähmt die minder dramatische Partie der sinkenden Handlung die dramatische Kraft nicht so stark wie dem minder dramatischen Boccaccio.

Für die Dichtungen ergibt sich weiters ein besonderer Unterschied zwischen den beiden organischen Theilen der beiden Hauptabschnitte:

a) Innerhalb der steigenden Handlung zwischen der Verwicklung und dem Höhepunkt.

Es hat nämlich die Verwicklung mehr Redestücke als der Höhepunkt:

Verw.:	ad minimum : de facto	$= 1 : -5$ in Fil.,	$1 : 5\frac{1}{2}$ in Tr.
Höhep.:		$= 1 : 3$ „ „	$1 : 4\frac{3}{4}$ „ „

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der Verwicklung kürzer als im Höhepunkt:

Verw.:	11 Zeilen in Fil.,	$8\frac{1}{3}$ Zeilen in Tr.
Höhep.:	$7\frac{1}{2}$ „ „ „	-8 „ „ „

Endlich sind die Redestücke absolut genommen in der Verwicklung länger als im Höhepunkt.

Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

Verw.:	kürzer : länger	$= 8\frac{1}{2} : 1$ in Fil.,	$= 16 : 1$ in Tr.
Höhep.:		$= \infty : 0$ „ „	$= \infty :$ „0“ „ „

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

Verw.:	kürzer : länger	$= 1\frac{1}{4} : 1$ in Fil.,	$= 1\frac{2}{5} : 1$ in Tr.
Höhep.:		$= \infty : 0$ „ „	$= 3\frac{3}{5} : 1$ „ „

Diese theilweise sich widersprechenden Thatsachen zeigen, dass die dramatische Kraft des Dialogs von der Entwicklung zum Höhepunkt abnimmt: die Verwicklung hat relativ mehr Redestücke als der Höhepunkt, was für ihren Dialog eine größere Gelenkigkeit der Glieder offenbart; der Höhepunkt hat kürzere Redestücke als die Verwicklung, was relativ für dramatische Kraftlosigkeit seines Dialogs spricht, weil er in seinen Gliedern etwas zusammenschrumpft.

Neben diesen generellen Erscheinungen treten wiederum individuelle Nuancen zutage. Bei Boccaccio sinkt die dramatische Kraft im Höhepunkte vergleichsweise auf ein viel tieferes Niveau als bei Chaucer. Die Differenzen sind bei Boccaccio viel größer als bei Chaucer:

Zahl der Redestücke	$(1 : -5) : (1 : 3) = -2$	bei Bocc.
	$(1 : 5\frac{1}{2}) : (1 : 4\frac{3}{4}) = \frac{3}{4}$	„ Ch.
Durchschnittslänge der Redestücke	$11 : 7\frac{1}{2} = 3\frac{1}{2}$	bei Bocc.
	$8\frac{1}{3} : -8 = +\frac{1}{3}$	„ Ch.
Massenlänge der Redestücke	$(1\frac{1}{4} : 1) : (\infty : 0)$	bei Bocc.
	$(1\frac{2}{5} : 1) : (3\frac{3}{5} : 1)$	„ Ch.

Demnach erweist sich auch in diesem Detail Chaucer als der stärkere Dramatiker, insofern er der antidramatischen generellen Tendenz weniger nachgibt als Boccaccio.

b) Innerhalb der sinkenden Handlung zwischen der Entwicklung und der Lösung.

Es hat nämlich die Lösung weniger Redestücke als die Entwicklung:

Entw.: ad minim. : de facto $= 1 : 2^1/_2$ in Fil.; $= 2 : 3^1/_5$ in Tr.
Lösg.: $= 1 : 1^1/_5$ „ „ ; $= 1 : 1^1/_5$ „ „

Weiters ist die Durchschnittslänge des Redestückes in der Lösung größer als in der Entwicklung:

Entw.: 24 Zeilen in Fil.; —20 Zeilen in Tr.
Lösg.: 43 „ „ „ ; 22 „ „ „

Endlich sind die Redestücke auch hinsichtlich ihrer absoluten Länge in der Lösung länger als in der Verwicklung. Denn es verhalten sich die kürzeren zu den längeren numerisch:

Entw.: kürzer : länger $= 2^1/_4 : 1$ in Fil.; $= 4^1/_3 : 1$ in Tr.
Lösg.: $= 1^1/_2 : 1$ „ „ ; $= 4 : 1$ „ „

und es verhalten sich die kürzeren zu den längeren quantitativ:

Entw.: kürzer : länger $= 1 : 2^1/_3$ in Fil.; $= 1 : +1^3/_4$ in Tr.
Lösg.: $= 1 : 3^1/_6$ „ „ ; $= 1^1/_4 : 1$ „ „

Aus diesen Erscheinungen ergibt sich die generelle Thatsache, dass die dramatische Kraft des Dialogs von der Entwicklung zur Lösung sinkt: die Redestücke werden seltener und länger, der Dialog aber wird mit ihnen schwerfälliger.

Neben diesen generellen Erscheinungen treten gleichfalls individuelle Nuancen u. zw. sehr scharf zutage: bei Boccaccio ist der Unterschied groß und rein, d. h. er tritt in allen Momenten scharf heraus, bei Chaucer ist er zum Theile klein und sogar unrein d. h. er verkehrt sich einmal in sein Gegentheil. Dies zeigen deutlich die relativen Differenzen:

Zahl der Redestücke { $(1 : 2^1/_2) : (1 : 1^1/_5) = 1^1/_4$ bei Bocc.
$(1 : 3^1/_5) : (1 : 1^1/_5) = 2$ „ Ch.

Durchschnittslänge der Redest. { $24 : 43 = 19$ bei Bocc.
$-20 : 22 = +2$ „ Ch.

Einzellänge der Redest. numerisch $\left\{ \begin{array}{l} (2^1/_4 : 1) : (1^1/_2 : 1) = {}^3/_4 \\ (4^1/_3 : 1) : (4 : 1) = {}^1/_3 \end{array} \right.$ bei Bocc. / „ Ch.

quantitativ $\left\{ \begin{array}{l} (1 : 2^1/_3) : (1 : 3^1/_6) = {}^5/_6 \\ (1 : +1^3/_4) : (1^1/_4 : 1) = 3 \end{array} \right.$ b. Bocc. / „ Ch.

Demnach ist Chaucers Dialog der Lösung im Vergleich mit dem der Entwicklung relativ noch ärmer an Redestücken als der Boccaccios; er büßt also hinsichtlich der Fülle seiner Glieder an dramatischer Kraft noch mehr ein als bei Boccaccio. Bezüglich der Länge der Glieder ist der Unterschied zwischen Entwicklung und Lösung minimal, so dass quantitativ die kürzeren Redestücke die längeren in der Lösung sogar überwiegen. Chaucer schwächt also den Dialog seiner Lösung im Vergleich mit dem der Entwicklung noch mehr als Boccaccio: er macht ihn weniger gelenkig und lässt ihn in den Einzelgliedern verschrumpfen. Das stimmt zu seiner immer bewiesenen Abneigung gegen die sinkende Handlung: sogar seine persönliche Vorliebe für das Dramatische verlässt ihn hier immer mehr, freudlos sinkt er hier unter Boccaccio, verlebendigt hier seine Darstellung noch weniger als der Italiener. Bis ins feinste Detail reicht die Stimmung mit ihrer Erklärung der angewandten Kunstmittel.

5. Figuren-Technik.

In den Figuren drückt sich — soweit man dieselben als formale Kunstmittel fassen darf — der geistige Gehalt der Dichtung formal am deutlichsten aus. Sie sind ja die Träger des Problems, ihre formalen Erscheinungen besitzen demnach den höchsten symbolischen Wert.

Die erste Frage gilt der Zahl und Art der Figuren. An den dramatischen Formen sind betheiligt:

in Fil.: 12 u. zw. 3 Haupt- und 9 Nebenfiguren
„ Tr.: 13 „ 3 „ „ 10 „

Bei der Identität des Stoffes kann diese Gleichartigkeit im Figurenmaterial nicht auffallen. Die Unterschiede bringt erst die künstlerische Behandlung des Materials.

Die Figuren-Arten, Gruppen und Einzel-Figuren sollen nun daraufhin ins Auge gefasst werden. Zuvörderst handelt

es sich um ihre dramatische Extensität: um ihre quantitative Wirkung, die sich in ihrem Antheil an der dramatischen Gesammtmasse verräth. Dann um ihre dramatische Intensität: um ihre qualitative Wirkung, die sich in ihrem Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen wiederspiegelt. Weiters um ihre Gruppierung im Dialog: hier specialisieren sich die allgemeinen Beobachtungen von früher an der dramatischen Hauptform. Endlich soll der Dialog auf seine geistige Ökonomie hin untersucht werden: die Antheilnahme der Figuren innerhalb des Einzeldialogs steht hier in Frage. Dies kann noch eingehender ausgeführt werden, wenn man schließlich den Redewechsel der Figuren auf sein dramatisches Tempo hin untersucht. Mit all diesen Kriterien wird es gelingen, einerseits die Figuren nach Art und Gattung, sowie Individualität zu charakterisieren und hiemit zugleich Charakteristica für die Dichtungen und deren Compositionstheile zu gewinnen. Andererseits versteht es sich von selbst, dass dadurch zugleich auch die geistigen Porträts der Dichter in Hinblick auf ihre artistische Anlage wie auf ihre Stimmung feiner ausgezeichnet werden.

a) Dramatische Extensität der Figuren.

Betrachtet man zuerst die Erscheinungen für die Gesammtdichtungen, so verhalten sich:

in Fil.: Hauptfig. : Nebenfig. = 2384 : 209 = $11\,{}^2/_5$: 1
„ Tr.: = 3684 : 334 = 11 : 1

Der Unterschied zwischen den beiden Epen ist ganz geringfügig. Es handelt sich hier eben um die generell-epische Thatsache, dass der Epiker durch keine äußeren Gründe gezwungen wird, die Nebenfiguren, die ihn innerlich nicht interessieren, dramatisch auszuführen, in welche Zwangslage der Dramatiker allerdings versetzt wird.

Die Hauptfiguren erschöpfen sich in beiden Epen in dem Trio: Troilus, Cressida, Pandarus, also im Helden, in der Heldin und im Vertrauten. Setzt man die beiden ersteren gegen den letzteren, so verhält sich:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 1592 : 792 = —3 : 1
„ Tr.: = 1882 : 1802 = +1 : 1

Beim sentimentalen Boccaccio spielt der intriguierende Vertraute naturgemäß eine viel kleinere Rolle, als beim humoristischen Chaucer.

Vergleicht man das Heldenpaar unter sich, so verhält sich:

in Fil.: Held : Heldin = 987 : 605 = $1^2/_3$: 1
„ Tr.: = 974 : 908 = +1 : 1

Boccaccio, der sich stimmungsmäßig mit seinem Helden identificiert, gewährt diesem ein großes Übergewicht über die Heldin; Chaucer, der seinen Figuren in souveräner Objectivität gegenübersteht, weist der Heldin eine ebenso große Bedeutung zu als dem Helden.

Dies die Gesammtverhältnisse.

Forscht man nach dem Detail, nach den Erscheinungen in den einzelnen Compositions-Theilen, so kommt die Exposition und das erregende Moment nicht in Betracht. Somit verbleibt die steigende Handlung (Verwicklung + Höhepunkt) und die sinkende (Entwicklung + Lösung).

Die Nebenfiguren sind in Filostrato ausschließlich auf die sinkende Handlung beschränkt, in Troilus mit +$^4/_5$ ihrer Masse. Sie sind Zeugen für eine compliciert-realistische Fabel. So begreift es sich, dass der sentimentale Boccaccio in der Schilderung der glücklichen Liebesgeschichte, die er bloß seelisch an den Hauptfiguren darstellt, für die Nebenfiguren keine Verwendung findet, hingegen Chaucer als Humorist bereits hier auch reale Saiten anklingen lässt.

Die Hauptfiguren zeigen starke Unterschiede.

Der Vertraute spielt in der steigenden Handlung eine viel bedeutendere Rolle als in der sinkenden. Das ist generell und gilt für beide Epen. Doch es stellen sich starke Nuancen ein, beim sentimentalen Boccaccio ist die Rolle des Vertrauten in der steigenden Handlung viel geringer als beim humoristischen Chaucer:

Fil.: Heldenpaar : Vertrauter = 594 : 439 = $1^1/_3$: 1
Tr.: = 990 : 1414 = 1 : —$1^1/_2$

Hingegen ist in der sinkenden Handlung der Unterschied gering:

Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 998 : 353 =	—3 : 1
Tr.:		= 892 : 388 =	$2^1/_3$: 1

Beachtet man endlich das Verhältnis von Held zur Heldin, so ergibt sich ein starker Unterschied:

a) bei Boccaccio zeigt sich ein geringes Überwiegen der letzteren über den ersteren (Held : Heldin = 284 : 310 = = 1 : +1) in der steigenden Handlung, hingegen in der sinkenden ein sehr starkes Überwiegen des ersteren über letztere (Held : Heldin = 703 : 295 = $2^1/_4$: 1). Im sonnigen Theil des Liebesverhältnisses wächst dem von seiner Heldin begeisterten Dichter diese Figur über den Helden hinaus, in der sinkenden Handlung stellt Boccaccio die selbstempfundenen Schmerzen des Helden so eingehend dar, dass die Heldin vom Helden überragt wird.

b) Chaucer aber lässt in beiden Theilen die ihm für seine humoristischen Zwecke dankbare Figur des Helden überwiegen: in der steigenden Handlung um ein geringes (Held : Heldin = 506 : 484 : +1 : 1), in der sinkenden um etwas mehr (Held : Heldin = 468 : 424 = $1^1/_{10}$: 1).

Dringt man bis in die Besonderheiten der vier einzelnen Compositions-Theile, so zeigt sich, dass der Vertraute im Höhepunkt und in der Lösung eine sehr bescheidene Rolle spielt: in den Knotenpunkten des Liebesprocesses tritt der dritte vor den zwei Leidenschaftsträgern naturgemäß in den Hintergrund; andererseits ist sein Einfluss in der Verwicklung viel größer als in der Entwicklung, weil seine Aufgabe eben eine wesentlich positive ist. Dies sind generelle Erscheinungen beider Dichtungen, die sich aber sehr charakteristisch nuancieren:

1. Im Höhepunkt und in der Lösung verhält sich:

a) im Höhepunkt:

in Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 147 : 8 =	∞ : „0“
„ Tr.:		= 425 : 224 =	—2 : 1

b) in der Lösung:

in Fil.:	Heldenpaar : Vertrauter	= 188 : 15 =	12 : 1
„ Tr.:		= 63 : 13 =	5 : 1

Demnach ist bei Chaucer der Vertraute relativ viel stärker als bei Boccaccio.

2. In der Verwicklung und Entwicklung verhält sich:

a) in der Verwicklung:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter	= 447 : 431	= 1 : 1
„ Tr.:	= 565 : 1190	= 1 : +2

b) in der Entwicklung:

in Fil.: Heldenpaar : Vertrauter	= 810 : 338	= $-2\frac{1}{2}$: 1
„ Tr.:	= 829 : 375	= $2\frac{1}{10}$: 1

Auch hier spielt der Vertraute bei Chaucer immer eine größere Rolle, besonders aber in der Verwicklung, wo er in humoristischer Art stark eingreift.

Es fragt sich nun, ob das Verhältnis von Held zu Heldin ähnlich charakteristisch ausgeführt erscheint. Weil die Heldin in der Lösung nicht mehr zu Worte kommt und in der Verwicklung und im Höhepunkt fast gleiche Verhältnisse herrschen:

Verwicklung:	Fil: Held : Heldin	= 196 : 251	= 1 : $1\frac{1}{4}$
	Tr.:	= 238 : 327	= 1 : $1\frac{1}{3}$
Höhepunkt:	Fil.:	= 88 : 59	= $1\frac{1}{2}$: 1
	Tr.:	= 268 : 157	= $1\frac{2}{3}$: 1

so dreht sich die Frage bloß um die Entwicklung. Hier verhält sich:

in Fil.: Held : Heldin	= 515 : 295	= $1\frac{2}{3}$: 1
Tr.:	= 405 : 424	= 1 : +1

Bei Boccaccio überwiegt der Held, bei Chaucer die Heldin, weil sich der sentimentale Dichter selber im Helden spiegelt, der humoristische aber in der Treulosen gegenüber dem Treuen sich die dankbarere Figur ersieht.

Überschaut man die Ergebnisse aus der Beobachtung der dramatischen Extensität der Figuren, so zeigt sich, dass bereits mit diesem noch recht äußerlichen Kriterium die Bedeutung und Eigenart der Figurengruppen, ja sogar der wichtigen Einzelfiguren festgelegt werden kann, und dass im weiteren von hier aus die Dichtungen selbst — in ihrer Gesammtheit, wie in ihren Theilen — in helleres Licht rücken. Geht man von der generellen Ähnlichkeit zu den speciellen Unterschieden über, so erklären sich diese auf allen Punkten in deutlichster Art aus dem Stimmungscontrast der beiden Dichter.

b) Dramatische Intensität der Figuren.

Die qualitative Bewertung der Figurengruppen und Einzelfiguren kann leicht und genau vorgenommen werden, wenn man ihren Antheil an den verschiedenartigen dramatischen Formen festlegt. Besonders deutlich sprechen hier die Massenverhältnisse. Vor allem das Verhältnis der dramatischen Hauptform, des Dialogs zum Monolog im weiteren Sinne (d. h. zum Selbstgespräch und zur Ansprache).

Bei den Hauptfiguren verhält sich:

a) in Fil.: Dialog : Monolog = 2166 : 218 = 10 : 1
b) „ Tr.: = 3522 : 162 = $21\frac{3}{4}$: 1

Bei den Nebenfiguren verhält sich:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 119 : 90 = $1\frac{1}{3}$: 1
b) „ Tr.: = 182 : 152 = $1\frac{1}{5}$: 1

Somit ergibt sich ein ungemein scharfer Unterschied genereller Art zwischen den beiden Figurengruppen: die Hauptfiguren bevorzugen die dramatische Hauptform, den Dialog ganz gewaltig im Vergleich mit den Nebenfiguren. Diese Tendenz prägt sich beim feineren Formkünstler Chaucer viel schärfer aus als bei Boccaccio. Besonders hinsichtlich der wichtigen Hauptfiguren, welche bei Chaucer doppelt stärker nach dem Dialog drängen als bei Boccaccio, aber auch hinsichtlich der minderwichtigen Nebenfiguren, welche bei Chaucer noch schwächer nach den Dialog drängen als bei Boccaccio.

Ebenso deutlich sprechen die Verhältnisse innerhalb des Monologs zwischen dem dramatischen Selbstgespräch und der minder dramatischen Ansprache. Es verhält sich bei den Hauptfiguren:

a) in Fil.: S. : A. = 168 : 50 = $3\frac{1}{3}$: 1
b) „ Tr.: = 154 : 8 = —20 : 1

bei den Nebenfiguren:

a) in Fil.: S. : A = 11 : 79 = 1 : + 7
b) „ Tr. = 11 : 141 = 1 : —13

Demnach ergibt sich als genereller Gegensatz, dass bei den wichtigen Hauptfiguren das dramatischere Selbst-

gespräch, bei den minder wichtigen Nebenfiguren die minder dramatische Ansprache weitaus überwiegt. Auch diese Tendenz prägt Chaucer schärfer als Boccaccio aus u. zw. besonders scharf bei den wichtigen Hauptfiguren, minder scharf bei den minder wichtigen Nebenfiguren.

Die Gruppe der Hauptfiguren theilt sich organisch in das Heldenpaar und in den Vertrauten. Auch zwischen diesen beiden Kleingruppen ergeben sich qualitative Unterschiede generellen und speciellen Charakters.

Beim Heldenpaar verhält sich:

a) in Fil.: Dial.: Mon. = 1398 : 194 = $7\frac{1}{3}$: 1
b) „ Tr.: = 1747 : 135 = 13 : 1

Beim Vertrauten verhält sich:

a) in Fil.: Dial.: Mon. = 768 : 24 = 32 : 1
b) in Tr.: = 1775 : 27 = $65\frac{2}{3}$: 1

Der generelle Unterschied springt in die Augen: das Heldenpaar hat viel mehr Monolog als der Vertraute, es wirkt demnach intimer als dieser. So muss es auch sein, denn am Heldenpaar interessiert seine persönliche Art, am Vertrauten seine sachliche Beschäftigung.

Im speciellen lässt Boccaccio das Heldenpaar stärker monologisieren als Chaucer; das gleiche gilt für den Vertrauten. Darin spiegelt sich einerseits wiederum der subjective Standpunkt des Italieners, der objective des Engländers zum Stoff, andererseits das dramatischere Temperament Chaucers im Vergleich mit Boccaccio.

Weiters verhält sich beim Heldenpaar:

a) in Fil.: S. : A. = 162 : 32 = 5 : 1
b) „ Tr.: = 130 : 5 = 26 : 1

beim Vertrauten:

a) in Fil.: S. : A. = 6 : 18 = 1 : 3
b) „ Tr.: = 24 : 3 = 8 : 1

Danach besitzt das Heldenpaar viel mehr vom intimeren Selbstgespräch als der Vertraute, was die allgemeinen Erscheinungen von oben im einzelnen präciser ausführt. Für die Dichter zeigt sich im speciellen sehr deutlich die

Abneigung des realistischen Chaucer gegen die rhetorische Ansprache, welcher der stilisierende Boccaccio schon beim Heldenpaar und besonders beim Vertrauten eine große Rolle gegenüber dem intimen Selbstgespräch einräumt.

Auch Held und Heldin charakterisieren sich in ihrer Antheilnahme an den Art-Scenen.

Es verhält sich beim Helden:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 927 : 60 = 16 : 1
b) in Tr.: = 945 : 29 = $32^2/_3$: 1

bei der Heldin:

a) in Fil.: Dial. : Mon. = 471 : 134 = $3^1/_2$: 1
b) „ Tr.: = 802 : 106 = $7^1/_2$: 1

Demnach übertrifft der Held die Heldin an Dialog um mehr als das Vierfache: der Mann ist activer, dramatischer, das Weib passiver, lyrischer. Diese generelle Erscheinung nuanciert sich in bezeichnender Weise: Chaucer gestaltet beide Figuren gerade doppelt so dramatisch als Boccaccio.

Weiters verhält sich beim Helden:

a) in Fil.: S. : A. = 57 : 3 = 19 : 1
b) „ Tr.: = 24 : 5 = — 5 : 1

bei der Heldin:

a) in Fil.: S. : A. = 105 : 29 = $3^2/_3$: 1
b) „ Tr.: = 106 : 0 = ∞ : 0

Daraus ergibt sich, dass der Held in Filostrato intimer herausgearbeitet ist als in Troilus. Dort identificiert sich ja der Dichter mit seinem Helden, während hier der Dichter souverän über seinem Helden steht. Weiters, dass die Heldin in Troilus mehr Intimität besitzt als in Filostrato, wie dies beim objectiven Dichter begreiflich erscheint, weil dieser den psychologischen Geschlechtstypus unbeirrt herausbildet.

Fasst man die Erscheinungen der Intensität der Figuren zusammen, so zeigt sich in genereller Hinsicht, dass die jeweilig verschiedenen Figuren-Gruppen, respective Einzelfiguren entsprechend ihrem inneren Werte und ihrer Function an den verschiedenen dramatischen Formen Antheil

nehmen. Darüber hinaus ergeben sich aber auch im speciellen, in Hinsicht auf die beiden Dichter charakteristische Unterschiede. Diese sind sowohl bedingt von der artistischen Eigenart der Autoren — so ist Chaucer gegenüber Boccaccio das weitaus dramatischere Temperament, wie sie beeinflusst werden von der individuellen Tendenz — es contrastieren sich der subjective Boccaccio und objective Chaucer.

c) Figuren-Gruppierung im Dialog.

Filostrato hat 22 Duologe, somit hierin 44 Figuren; Troilus hat 33 Duologe und 4 Triologe, somit hierin 78 Figuren. Davon entfallen auf:

	Hauptfig.		Nebenfig.	
in Fil.:	41	:	3	= 14 : 1
„ Tr.:	71	:	7	= $10^1/_7$: 1

Es zieht demnach Chaucer die Nebenfiguren stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Die Hauptfiguren theilen sich in zwei Gruppen, in das Heldenpaar und in den Vertrauten. Die beiden Gruppen verhalten sich zu einander:

in Fil.: 25 : 16 = +$1^1/_2$: 1
„ Tr.: 40 : 31 = $1^1/_4$: 1

Es zieht demnach Chaucer den Vertrauten stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Endlich verhält sich Held : Heldin:

in Fil.: 16 : 9 = —2 : 1
„ Tr.: 25 : 15 = $1^2/_3$: 1

Es zieht demnach Chaucer die Heldin stärker in den Dialog herein als Boccaccio.

Dies die summarische Dialog-Frequenz der Figuren. Aus ihr geht deutlich die gegensätzliche Tendenz der Dichter hervor: Boccaccio strebt nach Concentration, vor allem auf die Hauptfiguren, innerhalb derselben auf das Heldenpaar und hierin auf den Helden selbst. So gestaltet der Italiener intensiv, was sich aus seiner subjectiven Stellung zum Problem, aus seiner Identificierung mit dem Helden sehr wohl begreift. Anders Chaucer. Er gestaltet

extensiver, indem er den peripherischen Elementen schrittweise größeren Spielraum gewährt: so der Heldin, dem Vertrauten, ja selbst den Nebenfiguren. Der Engländer steht eben seinem Problem objectiv gegenüber.

Betrachtet man nun die Gruppierung der Figuren im einzelnen, so ergeben sich zwei Kategorien: es erscheinen entweder bloß Hauptfiguren im Dialog oder Haupt- und Nebenfiguren.

Es verhalten sich die reinen zu den gemischten Dialogen:

in Fil.: $19 : 3 = 6^{1}/_{3} : 1$
" Tr.: $31 : 6 = 5^{1}/_{6} : 1$

Demnach mischt der extensivere Chaucer stärker als der intensivere Boccaccio: Troilus hat nur um die starke Hälfte mehr reine Formen, im Vergleich mit Filostrato aber doppelt so viele gemischte Formen.

Verfolgt man die Gruppierung der Hauptfiguren im Duolog, so entfallen auf das Heldenpaar in Filostrato wie in Troilus nur je 3 Duologe, denen dort 16, hier aber 26 Duologe gegenüberstehen, wo der Held oder die Heldin mit dem Vertrauten spricht. Dieser wird also von Chaucer viel stärker herangezogen als von Boccaccio. Dabei ergibt sich ein bezeichnender Unterschied zwischen den beiden Dichtungen: in Filostrato ist der Vertraute relativ öfter mit dem Helden im Zwiegespräch als in Troilus, wo er mit der Heldin mehr verkehrt als dort.

Es verhält sich nämlich (Tr. + Pand.) : (Cr. + Pand.):

in Fil. $= 11 : 5 = 2^{1}/_{5} : 1$
" Tr. $= 17 : 9 = 1^{8}/_{9} : 1$

Die erstere Gruppe wird nur um die starke Hälfte, die letztere fast ums Doppelte von Chaucer vermehrt. Darin spiegelt sich deutlichst nicht nur die wachsende Bedeutung der Figur Pandarus von Filostrato zu Troilus, sondern auch seine in der englischen Nachbildung vielseitig gewordene Thätigkeit als Intriguant. Dies erhärtet der bei Boccaccio fehlende, bei Chaucer erst auftretende Hauptfiguren-Triolog: Tr. + Cr. + Pand., und zwar in zwei Exemplaren.

Dies die Ergebnisse der Frequenz der Figuren im Dialog.

Die Frequenz wird durch die Massenwirkung eigenthümlich beleuchtet.

Es verhalten sich die reinen Formen zu den gemischten:

$$\text{in Fil.} = 2011 : 274 = 7\tfrac{1}{3} : 1$$
$$\text{„ Tr.} = 3403 : 301 = 11\tfrac{1}{3} : 1$$

Demnach sind die reinen Formen bei Chaucer quantitativ besser bedacht als bei Boccaccio, trotz ihrer geringeren Frequenz. Diese künstlerische Feinfühligkeit des Engländers, der im mehr Äußerlichen der Frequenz den äußerlichen Nebenfiguren einen größeren Spielraum gewährt, was er jedoch für die bedeutungsvollen Hauptfiguren im wichtigeren Moment der Massenentfaltung wieder reichlich wettmacht, wird besonders deutlich, wenn man seinen Dialog, der sich aus Duologen und Triologen, also aus intensiveren und extensiveren Formen zusammensetzt, näher besieht.

Es drängen nämlich die reinen Formen nach dem Duolog, die gemischten nach dem Triolog:

$$\text{rein : gemischt} \begin{cases} \text{im Duol.} = 3161 : 256 = 12\tfrac{1}{3} : 1 \\ \text{„ Triol.} = 242 : 45 = 5\tfrac{1}{3} : 1 \end{cases}$$

So findet Chaucer für seine extensiveren Bestrebungen, für sein stärkeres Heranziehen von Nebenfiguren im neugeschaffenen extensiveren Triolog die entsprechende Kunstform.

Betrachtet man die Verhältnisse der Hauptfiguren innerhalb der reinen Formen vom Quantitäts-Standpunkte aus, so ergeben sich charakteristische Unterschiede zwischen den beiden Dichtungen.

Am meisten gewonnen hat beim Übergang von Filostrato zu Troilus die Heldenpaar-Gruppe Tr. + Cr. Sie ist von 395 zu 896 Zeilen gewachsen. Nicht viel geringer ist die Zunahme der Gruppe Cressida-Pandarus: von 440 zu 919 Zeilen. Hingegen ist vergleichsweise die Gruppe Troilus-Pandarus im Wachsthum stark zurückgeblieben: von 1178 zu bloß 1588 Zeilen. Deutet man die Zahlen psychologisch, so heißt das: Chaucer hat die Beziehungen zwischen dem Heldenpaar viel intensiver gestaltet und dem

Pandarus gegenüber Cressida eine große Rolle zugetheilt, worunter — relativ — das Verhältnis Troilus-Pandarus leiden musste.

Feiner wird das Bild ausgeführt, wenn man die Massenbeziehungen der Figuren innerhalb ihrer Duologe verfolgt:

1. Held und Heldin:

in Fil.: 152 : 243 = 1 : —1½
„ Tr.: 304 : 408 = 1 : 1⅓

Der Unterschied ist gering, aber bezeichnend: der Held gewinnt bei Chaucer an Raum; aus dieser individuellen Intensität der Figur erklärt sich auch die allgemeine Vertiefung des Verhältnisses zwischen Held und Heldin.

2. Held und Vertrauter:

in Fil.: 662 : 514 = +1¼ : 1
„ Tr.: 559 : 1000 = 1 : —2

Beim humoristischen Dichter wächst die Vertrautenrolle gegenüber dem so oft komisch-passiven Helden außerordentlich, weil ja der sentimentale Boccaccio in Pandarus nur die Begleitfigur für den Helden hat sehen können.

3. Heldin und Vertrauter:

in Fil.: 188 : 252 = 1 : 1⅓
„ Tr.: 267 : 623 = 1 : 2⅓

Auch hier wiederholt sich die Verstärkung der Vertrautenrolle durch Chaucer, wenngleich in geringerem Maße.

An der Figuren-Gruppierung lässt sich also der Wert der Einzelfigur und Figuren - Kategorie innerhalb des Figuren-Ensembles ersehen. Bei der stofflichen Gleichheit der beiden Epen werden die Verschiebungen auf dem Gebiete der Figuren-Gruppierung von besonderem Interesse, weil an denselben die Eigenart der Einzeldichtung und die individuelle Tendenz des Dichters deutlich erkannt werden kann.

d) Die geistige Ökonomie des Duologs.

Der Duolog wird von zwei Sprechern getragen. Ist ihr Antheil an der Zeilenmasse desselben der gleiche, so verhalten sich ihre Zeilenmassen wie 1 : 1. Solche Harmonie

erscheint höchst selten. Gewöhnlich ist eine Figur schwächer, die andere als die geistig führende stärker. Setzt man zur bequemsten Versinnlichung des Verhältnisses der beiden die Zeilenmasse der schwächeren mit 1 an, so lassen sich die vorhandenen Duologe nach der stetig wachsenden quantitativen Überlegenheit der führenden Figur über die geführte in übersichtlicher Reihe ordnen. Nach den thatsächlichen Erscheinungen gruppieren sich die Duologe beider Werke in zwei Kategorien:

1. Überragt die führende Figur die geführte an Zeilenmasse bis an das Doppelte, so seien solche Formen harmonische genannt;

2. überragt die führende Figur die geführte an Zeilenmasse vom Doppelten aufwärts, so seien solche Formen disharmonische genannt.

α) Der harmonische und disharmonische Duolog.

Es besitzt von:

	harm. Duologen		disharm. Duologen		
Fil.:	12	:	10 Stück	=	$1^1/_5 : 1$
Tr.:	11	:	22 „	=	$1 : 2$

Der Unterschied der Dichtungen springt in die Augen. Boccaccios Tendenz geht auf harmonische, Chaucers auf disharmonische Formen. Dort stilisierte Gebundenheit, hier realistische Freiheit. Auch dieses Detail der Formgebung stimmt zum Wesen jedes der beiden Dichter.

An diesen gegensätzlichen Duolog-Kategorien haften technische Merkmale, welche die Eigenart der Kategorien theils erklären, theils durch dieselbe erklärt werden. Es zeigen sich nämlich Beziehungen zwischen der geistigen Ökonomie des Duologs und seiner Länge, wie seinem Bau. Auch von hier aus fallen Streiflichter auf die Dichtungen und die Dichter.

1. Die Länge des harmonischen und disharmonischen Duologs.

Theilt man die Duologe in kürzere (bis 100 Zeilen) und längere (über 100 Zeilen), so sind:

		kürzer		länger
in Fil.	von harm.:	7	:	$5 = 1^2/_5 : 1$
	„ disharm.:	7	:	$3 = 2^1/_3 : 1$
in Tr.	von harm.:	7	:	$4 = 1^3/_4 : 1$
	„ disharm.:	17	:	$5 = 3^2/_5 : 1$

Es streben also die harmonischen Duologe nach längeren, die disharmonischen nach kürzeren Formen. Dies ist ein generelles Merkmal, giltig für beide Dichtungen, wenngleich vom stilfeineren Chaucer schärfer herausgearbeitet als von Boccaccio.

Nach den beiden Momenten der gegensätzlichen Frequenz und gemeinsamen Tendenz der Kategorien begreift sich der starke Unterschied in den Massen hinsichtlich der beiden Dichtungen.

Es verhält sich:

in Fil.: harm. : disharm.	$= 1383 : 902$	$= 1^1/_2 : 1$
„ Tr.:	$1093 : 2304$	$= 1 : 2^1/_8$

Noch schärfer als in der Frequenz tritt also der Gegensatz in der Quantität zutage. Dies die Erscheinungen für die Gesammt-Dichtungen.

Es fragt sich nun, ob sich etwa generelle Tendenzen innerhalb der organischen Haupttheile der Dichtungen ergeben. Setzt man die steigende Handlung (Verwicklung + Höhepunkt) gegen die sinkende Handlung (Entwicklung + Lösung), so verhält sich:

in der steig. H.: harm. : disharm.	$= 7 : 3$	$= 2^1/_3 : 1$	in Fil.
„ „ sink. H.:	$= 5 : 8$	$= 1 : 1^3/_5$	
in der steig. H.: harm. : disharm.	$= 7 : 14$	$= 1 : 2$	in Tr.
„ „ sink. H.:	$= 4 : 8$	$= 1 : 2$	

Einen Unterschied, und zwar einen sehr starken, zeigt nur Filostrato, dessen steigende Handlung nach harmonischen, dessen sinkende Handlung nach disharmonischen Formen strebt. Für Troilus ergibt sich kein Unterschied; bei Chaucer siegt die individuelle Manier auf der ganzen Linie.

Die Erklärung ist für Boccaccio wohl in seiner individuellen Disposition für die steigende, respective sinkende Handlung zu suchen. Die erstere dichtet er objectiver, also mehr artistisch, die letztere subjectiver, also mehr persönlich. Seine artistische Tendenz geht bekanntlich auf Stilisierung aus, demnach für das in Frage stehende Detail auf Harmonisierung, während die persönliche Ergriffenheit vom Stoff der sinkenden Handlung ihn unwillkürlich realistischer, also hier weniger harmonisch gestalten lässt. Anders bei Chaucer. Er steht über dem Stoff, er behandelt denselben gleichmäßig nach seiner Manier, diese drängt aber überall gleichermaßen nach realistischer Ungebundenheit.

2. Der Bau des harmonischen und disharmonischen Duologs.

Die beiden Duologarten unterscheiden sich generell auch in ihrem Bau, d. h. in der Gestaltung ihrer Redestücke.

Es soll dies hier bloß in der augenfälligen Einzellänge der Redestücke, also an der Frequenz der Längskategorien derselben, nachgewiesen werden. Die Redestücke sind entweder kurz (bis 5 Zeilen) oder mittel (bis 50 Zeilen) oder lang (über 50 Zeilen). Es besitzt nun:

1. Filostrato: im harmonischen Duolog 85 Redestücke und zwar von kurz 24, mittel 55, lang 6 Stück; im disharmonischen Duolog 54 Redestücke und zwar von kurz 19, mittel 29, lang 6 Stück.

2. Troilus: im harmonischen Duolog 81 Redestücke und zwar von kurz 37, mittel 40, lang 4 Stück; im disharmonischen Duolog 219 Redestücke und zwar von kurz 122, mittel 87, lang 10 Stück.

Stellt man den mittellangen Redestücken als medialen die Summe der kurzen und langen als extreme gegenüber, so verhält sich:

1. in Filostrato:

a) im harm. Duol.: med. : extr. = 55 : 30 = $1\frac{5}{6}$: 1
b) „ disharm. „ = 29 : 25 = +1 : 1

2. in Troilus:

a) im harm. Duol.: med. : extr. = 40 : 41 = 1 : 1
b) „ disharm. „ = 87 : 132 = 1 : $1\frac{1}{2}$

Demnach zeigt sich deutlich eine generelle Tendenz: in beiden Dichtungen drängt der harmonische Duolog nach den medialen Redestücken, der disharmonische nach den extremen. Zugleich ergeben sich individuelle Nuancen: Boccaccio drängt im allgemeinen stärker nach medialen, Chaucer stärker nach extremen Redestücken. So kommt es, dass in Boccaccios harmonischem Duolog die medialen Redestücke die extremen fast ums Doppelte überwiegen, in Chaucers disharmonischem Duolog die extremen die medialen um die Hälfte überwiegen, während sich die beiden Kategorien das Gleichgewicht halten in Boccaccios disharmonischem und in Chaucers harmonischem Duolog. Man hat hierin wiederum ein Beispiel, wie sich generelle und individuelle Tendenzen zwar durchdringen, ohne sich im Effect aufzuheben.

β) Die Figuren im harmonischen und disharmonischen Duolog.

Wie die Duologe durch ihre geistige Ökonomie charakterisiert werden und so zur Charakterisierung der Dichtungen und Dichter beitragen, ist für das wesentliche gezeigt worden. In welcher Art die Figuren selbst durch ihre Theilnahme an den beiden Kategorien der harmonischen und disharmonischen Duologe näher bestimmt werden, soll nun untersucht werden.

Allgemein besehen ist es nun selbstverständlich, dass in Filostrato beim Überwiegen der harmonischen Duologe die Figuren sich dynamisch näher stehen, dass andererseits für Troilus aus der gegensätzlichen Ursache das Gegentheil gilt. Dringt man aber ins Detail, so ergeben sich eigenartige Unterschiede zwischen den Dichtungen. Vor allem wenn man die Duologe in reine (Hauptfigur+Hauptfigur) und in gemischte (Hauptfigur+Nebenfigur) scheidet. Was die letzteren betrifft, so kennt sie Filostrato nur in disharmonischer Art, während Troilus dieselben in gleichen Hälften zwischen der harmonischen und disharmonischen Art theilt. Was die reinen Duologe anlangt, so urgiert Filostrato die harmonische, Troilus die disharmonische Art. Demnach zieht Boccaccio die Nebenfiguren nur ungern in den Duolog und gestaltet diesen dann — von seiner har-

monischen Grundtendenz aus — sozusagen irregulär, d. h. disharmonisch; Chaucer aber lässt mit Vorliebe auch seine Hauptfiguren im disharmonischen Duolog sich frei bewegen. Der Stilist und Realist stehen sich so in den beiden Dichtern wiederum deutlich gegenüber.

Führt man die Untersuchung bis zu den Einzelfiguren, und zwar zu den einzelnen Hauptfiguren in reinen Duologen, so lassen sich die formalen Erscheinungen direct zu psychologischen Charakteristiken umwerten. Es fragt sich, wie oft jede der Figuren führend oder geführt im Dialog erscheint. Zum Zweck der summarischen Übersicht wird im folgenden der Unterschied zwischen harmonischen und disharmonischen Duologen (hier bloß eine quantitative Nuance) fallen gelassen.

1. Filostrato.

Es treten von den Hauptfiguren in reinen Duologen auf:

	Troilus	Cressida	Pandarus
a) als führend	11	3	5mal
b) „ geführt	3	5	11 „

Somit erscheint die geistige Suprematie des Helden in voller Deutlichkeit: er allein führt viel öfter als er geführt wird (u. zw. fast 4mal so oft), während die beiden anderen Hauptfiguren öfter geführt werden als sie führen (u. zw. besonders der Vertraute, nämlich mehr als doppelt so oft). Der Held überragt die anderen gewaltig, die Heldin ist stärker als der Vertraute.

2. Troilus.

Es treten von den Hauptfiguren im reinen Duolog auf:

	Troilus	Cressida	Pandarus
a) als führend	8	1	20mal
b) „ geführt	12	11	6 „

Die energische Figur ist hier der Vertraute: er allein führt öfter als er geführt wird (u. zw. mehr als 3mal so oft), während der Held sich um die Hälfte öfter führen lässt als er führt und die Heldin fast nur als geführt erscheint.

Hat sich in der „Gruppierung der Figuren im Dialog" die Bedeutung der Einzelfigur für das Ensemble verrathen, so hat die geistige Ökonomie des Duologs, gewissermaßen die „Bewegung der Figuren im Duolog", die psychische Eigenart der Einzelfigur aufgedeckt. Die durchgehenden Gegensätze der Dichtungen in dieser Formation haben jederzeit ihre Erklärung in der eigenartig-verschiedenen Stimmung der Dichter gefunden. Aus der Manier der Darstellung ergab sich die Function der Figur, daraus die Tendenz des Dichters, und deren Zusammenhang mit seiner Stimmung lag offen da. So hat sich Boccaccio als subjectiv, Chaucer als objectiv in Hinblick auf das Problem, der Italiener stilistisch, der Engländer realistisch rücksichtlich ihrer Kunst erwiesen.

Übersichts-Tabelle zur geistigen Ökonomie des Duologs.

a) Filostrato.

V_4 X:	Pand. : Troil.	= 46 : 54	= 1 : 1 1/6
E_2 VIII:		= 61 : 72	= 1 : 1 1/6
E_3 X:		= 70 : 86	= 1 : 1 1/4
H_1 II:	Cress. : Troil.	= 30 : 40	= 1 : 1 1/3
V_3 VI:	Pand. : Cress.	= 14 : 19	= 1 : 1 1/3
V_3 IV:	Pand. : Troil.	= 32 : 42	= 1 : 1 1/3
E_2 5:		= 6 : 8	= 1 : 1 1/3
H_1 I:	Cress. : Troil.	= 7 : 11	= 1 : 1 1/2
E_1 II:	Pand. : Troil.	= 95 : 155	= 1 : 1 1/2
E_1 V:	Cress. : Pand.	= 29 : 45	= 1 : 1 1/2
V_1 I:	Troil. : Pand.	= 84 : 144	= 1 : 1 3/4
V_2 II:	Cress. : Pand.	= 81 : 154	= 1 : 1 7/8
E_1 VII:	Troil. : Cress.	= 101 : 206	= 1 : 2
E_3 XI:	Troil. : Deiph.	= 8 : 16	= 1 : 2
E_2 IX:	Cress. : Diom.	= 40 : 91	= 1 : 2
V_4 IX:	Pand. : Cress.	= 27 : 54	= 1 : 2
V_3 VIII:	Cress. : Pand.	= 5 : 12	= 1 : 2 1/2
H_1 III:	Pand. : Troil.	= 8 : 37	= 1 : 4 1/2
L_1 II:		= 15 : 79	= 1 : 5
E_3 8:		= 8 : 44	= 1 : 5 1/2
L_1 I:	Cass. : Troil.	= 12 : 107	= 1 : 9
E_1 VI:	Troil. : Pand.	= 1 : 29	= 1 : 29

b) Troilus.

E_1	II:	Pand. : Troil.	= 133 : 134	= 1 : 1
E_1	V:	Cress. : Troil.	= 46 : 54	= 1 : 1 1/6
V_4	X:	Pand. : Deiph.	= 22 : 29	= 1 : 1 1/3
V_4	XI:	Cress. : Pand.	= 9 : 12	= 1 : 1 1/3
E_2	6:	Troil. : Pand.	= 13 : 17	= 1 : 1 1/3
V_3	VI:	Cress. : Pand.	= 22 : 36	= 1 : 2 1/2
V_4	XX:	Troil. : Pand.	= 61 : 105	= 1 : 1 2/3
H_1	VI:	Pand. : Troil.	= 21 : 37	= 1 : 1 2/3
E_2	X:	Troil. : Diom.	= 52 : 85	= 1 : 1 2/3
H_1	IV:	Cress. : Pand.	= 70 : 121	= 1 : 1 3/4
H_1	V:		= 5 : 9	= 1 : 1 4/5
H_1	I:	Cress. : Pand.	= 3 : 6	= 1 : 2
V_2	IV:	Cress. : Ant.	= 6 : 13	= 1 : 2
E_3	XI:	Pand. : Troil.	= 14 : 29	= 1 : 2
E_2	IX:	Troil. : Pand.	= 44 : 93	= 1 : 2
V_2	II:	Cress. : Pand.	= 134 : 333	= 1 : 2 1/2
V_3	V:	Troil. : Pand.	= 26 : 63	= 1 : 2 1/2
H_1	III:	Pand. : Troil.	= 11 : 27	= 1 : 2 1/2
E_1	VIII:	Troil. : Cress.	= 127 : 326	= 1 : 2 1/2
L_1	I:	Troil. : Cass.	= 14 : 35	= 1 : 2 1/2
V_3	VII:	Cress. : Pand.	= 15 : 43	= 1 : —3
E_3	10:	Pand. : Troil.	= 10 : 33	= 1 : 3 1/3
H_1	IV:	Cress. : Troil.	= 36 : 123	= 1 : 3 1/3
L_1	II:	Pand. : Troil.	= 13 : 49	= 1 : 3 3/4
V_1	I:	Troil. : Pand.	= 92 : 363	= 1 : 4
V_2	V:		= 4 : 17	= 1 : 4
H_1	II:	Cress. : Pand.	= 8 : 31	= 1 : 4
V_3	VIII:	Troil. : Pand.	= 2 : 9	= 1 : 4 1/2
E_3	XI:		= 2 : 19	= 1 : 8 1/2
V_4	XII:		= 4 : 35	= 1 : 9
V_4	XVII:	Cress. : Pand.	= 1 : 32	= 1 : 32
E_1	VII:	Troil. : Pand.	= 1 : 35	= 1 : 35
V_4	IX:		= 1 : 42	= 1 : 42

e) Der Redewechsel der Figuren.

Das dramatische Tempo der Figur im Dialog hängt davon ab, wie oft sie das Wort ergreift, wie lang sie jedesmal spricht. Durch die Zahl und Länge der einzelnen Rede-

stücke erhält also der Redewechsel sein charakteristisches Gepräge. Ordnet man die Redestücke nach ihren Längs-Kategorien für die Hauptfiguren, so ergibt sich folgende übersichtliche Tabelle:

a) Filostrato.

1. Troilus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	12	3	1	1	15	2	12	5
Höhep.:	8	3	—	—	11	—	8	3
Entw.:	10	6	5	2	16	7	10	13
Lös.:	—	2	—	1	2	1	—	3
	30	14	6	4	44	10	30	24

2. Cressida:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	14	2	1	—	16	1	14	3
Höhep.:	5	1	—	—	6	—	5	1
Entw.:	3	2	2	2	5	4	3	6
Lös.:	—	—	—	—	—	—	—	—
	22	5	3	2	27	5	22	10

3. Pandarus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	23	6	2	2	29	4	23	10
Höhep.:	1	—	—	—	1	—	1	—
Entw.:	5	5	1	2	10	3	5	8
Lös.:	—	1	—	—	1	—	—	1
	29	12	3	4	41	7	29	19

In der absoluten Länge der Redestücke spiegelt sich unmittelbar das gemüthliche oder geistige Temperament der Figur.

Von den Hauptfiguren ist Pandarus der temperamentvollste, eine Mittelstellung nimmt Cressida ein, am ruhigsten spricht Troilus:

Pandarus: kürzer : länger $= 41 : 7 = -6 : 1$
Cressida: $= 27 : 5 = -5\frac{1}{2} : 1$
Troilus: $= 44 : 10 = -4\frac{1}{2} : 1$

Dies stimmt zum Charakter und zur Function der Figuren. Der zwischen den Liebenden vermittelnde Vertraute bedarf einer flinken Zunge, einer behenden Schlag-

fertigkeit; zwischen dem sentimentalen Liebhaber und der besonneneren Geliebten herrscht nur ein kleiner Unterschied.

Geht man tiefer ins Detail, scheidet man die kürzeren Redestücke in kurze und mittlere, die längeren in lange und sehr lange, so werden die Grundlinien der obigen Porträts feinstrichig ergänzt.

Pandarus spricht rasch, aber auch verhältnismäßig viel, denn er hat beim Helden und bei der Heldin seine Überredungskunst ins Feld zu führen. Darum überwiegen unter den kürzeren Redestücken die kurzen den mittleren (29 : 12 = 2 ½ : 1) nicht allzusehr und es überwiegen unter den längeren die sehr langen den langen (4 : 3 = 1 ⅓ : 1).

Held und Heldin zeigen innerhalb der längeren Redestücke keinen Unterschied: es überwiegen die langen den sehr langen um die Hälfte (Tr.: 6 : 4 = 1 ½ : 1; Cr.: 3 : 2 = 1 ½ : 1). Die Rhetorik des Gemüths wird nie so breit wie die des Verstandes. Wohl aber unterscheiden sich Held und Heldin innerhalb der kürzeren Redestücke: sie spricht kürzer als er, der empfindsame lädt breiter aus als die besonnene:

Troilus:	kurz : mittel	= 30 : 14 = +2 : 1
Cressida:		= 22 : 5 = +4 : 1

Unter diesen vom Detail gewonnenen Einblicken wird das Verhältnis der kurzen zu allen übrigen Redestücken von charakteristischer Färbung. Die kurzen bevorzugt am stärksten die Heldin (kurz : [mittel + lang + sehr lang] = 22 : 10 = 2 ⅕ : 1), am wenigsten der Held (30 : 24 = 1 ¼ : 1); eine Mittelstellung nimmt der Vertraute ein (29 : 19 = 1 ½ : 1).

Dies sind die summarischen Erscheinungen der Gesammt-Dichtung.

Wollte man deren Nuancierung in den verschiedenen Compositions-Theilen aufdecken, so könnte vom Höhepunkt und der Lösung abgesehen werden, weil hier die generellen Einflüsse der Handlung so stark sind, dass die individuellen der Figuren kaum zum Ausdruck gelangen. Wohl aber bieten Verwicklung und Entwicklung interessante Gegensätze. Dass die erstere mehr, die letztere minder dramatisch ist, darf nicht vergessen werden. So versteht es sich, dass

der Vertraute dort eine viel größere dialogische Lebhaftigkeit entfaltet als hier:

Pandarus: Verw.: kürzer : länger $= 29:4 = 7\frac{1}{4}:1$
Entw.: $= 10:3 = 3\frac{1}{3}:1$

Der Unterschied ist graduell, und zwar entsprechend den generellen Einflüssen der beiden Compositions-Theile.

Anders bei Held und Heldin: in der Verwicklung ist der sentimental werbende Held viel weniger lebhaft in seinem Dialog als die wehrende Heldin:

kürzer : länger $\begin{cases} \text{Tr.} = 15:2 = 7\frac{1}{2}:1 \\ \text{Cr.} = 16:1 = 16\ \ :1 \end{cases}$

in der Entwicklung zeigt sich das Gegentheil: hier — in seiner persönlichen Hauptpartie — wird der Held lebhafter, die Heldin gemessener. Das stärkere Gefühl zerstückt jenem die Rede, die kräftigere Reflexion rundet sie dieser:

kürzer : länger $\begin{cases} \text{Tr.} = 16:7 = 2\frac{1}{3}:1 \\ \text{Cr.} = \ \ 5:4 = 1\frac{1}{4}:1 \end{cases}$

b) Troilus.

1. Troilus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	28	6	—	1	34	1	28	7
Höhep.:	13	8	—	1	21	1	13	9
Entw.:	18	3	1	2	21	3	18	6
Lös.:	—	1	1	—	1	1	—	2
	59	18	2	4	77	6	59	24

2. Cressida:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	45	8	—	—	53	—	45	8
Höhep.:	24	2	1	—	26	1	24	3
Entw.:	7	5	2	2	12	4	7	9
Lös.:	—	—	—	—	—	—	—	—
	76	15	3	2	91	5	76	20

3. Pandarus:

	k.	m.	l.	sl.	(k.+m.)	(l.+sl.)	(k.)	(m.+l.+sl.)
Verw.:	70	21	4	7	91	11	70	32
Höhep.:	26	5	1	—	31	1	26	6
Entw.:	8	8	3	1	16	4	8	12
Lös.:	—	1	—	—	1	—	—	1
	104	35	8	8	139	16	104	51

Von den Hauptfiguren ist Cressida die temperamentvollste, Troilus nimmt eine Mittelstellung ein, während Pandarus am ruhigsten spricht:

Cr.:	kürzer : länger =	91 : 5 =	18 : 1
Tr.:	=	77 : 6 =	13 : 1
P.:	=	139 : 16 =	–9 : 1

Dies stimmt zum Charakter und zur Function der Figuren. Dem Pandarus fällt bei Chaucer eine sehr wichtige Rolle zu: er ist nicht nur der Vertraute, sondern als Intriguant geradezu das Movens der Handlung, er hat Held wie Heldin zum Liebesgeständnis zu bringen, hat auch dann nicht nur als Mitwisser, sondern als fördernder Beschützer des Liebesbundes, endlich als dessen hellsehender Kritiker vollauf zu thun, also oft und viel, d. h. gar häufig breit-ausführend zu reden, weil zu überreden. Darum weist sein Dialog die breiteren Redestücke in relativ großer Überzahl auf gegenüber dem Dialog des Heldenpaares. In diesem selbst kehrt der schon bei Boccaccio ersichtliche Unterschied wieder, doch in sehr verstärktem Maße, so dass er schon in dieser summarischen Zusammenfassung zutage tritt: die kluge Heldin spricht verständig-knapp, der verstiegene Liebhaber schwärmerisch-breit. Erst auf 18 kürzere Redestücke kommt bei ihr ein längeres, schon auf 13 bei ihm.

Geht man tiefer ins Detail, indem man die kürzeren Redestücke in kurze und mittlere, die längeren in lange und sehr lange zerlegt, so zeigt sich einerseits, dass Pandarus die kurzen gegenüber den mittleren am meisten bevorzugt, weniger Troilus und viel weniger — in weitem Abstand — Cressida.

Es verhält sich nämlich:

bei P.:	kurz : mittel =	104 : 35 =	3	: 1
„ Tr.:	=	59 : 18 =	$3^{1}/_{3}$	: 1
„ Cr.:	=	76 : 75 =	5	: 1

Dies stimmt zu den summarischen Verhältnissen von oben. — Andererseits bevorzugt Troilus die sehr langen Redestücke gegenüber den langen, das umgekehrte zeigt Cressida, im Gleichgewicht halten sich die Kategorien bei Pandarus:

bei Tr.: lang : sehr lang	= 2 : 4 =	1 : 2
„ Cr.:	= 3 : 2 =	$1^1/_2$: 1
„ P.:	= 8 : 8 =	1 : 1

Cressida zeigt also wie überall auch hier die ihr natürliche Tendenz nach knapperem Ausdruck. Der rührselige Troilus aber kann noch breiter werden als der weitschweifige Pandarus.

Danach begreift sich das Verhältnis zwischen den kurzen Redestücken und den übrigen.

Es verhält sich:

bei P.: kurz : (mittel + lang + sehr lang)	= 104 : 51 =	2 : 1
„ Tr.:	= 59 : 24 =	$2^1/_2$: 1
„ Cr.:	= 76 : 20 =	—4 : 1

Ist der Unterschied zwischen den ersten beiden nur gering, so steht Cressida von Troilus weitab, ist viel knapper als dieser.

Dies die summarischen Erscheinungen für die Gesammt-Dichtung.

Untersucht man die Haupttheile der Composition, so darf von der Lösung abgesehen werden, weil sie von Chaucer hinsichtlich des Dialogs allzu karg bedacht ist. So rückt vor allem der generelle Gegensatz zwischen der stark-dramatischen Verwicklung und der schwach-dramatischen Entwicklung vor die Augen.

Bei Pandarus zeigt sich diese natürliche Abstufung in voller Klarheit:

kürzer : länger	in der Verw.:	91 : 11 =	+8 : 1
	„ „ Entw.:	16 : 4 =	4 : 1

Dort ist also der Dialog des Intriguanten doppelt so dramatisch als hier.

Verwickelter liegen die Verhältnisse für Held und Heldin.

Beide sind in der Verwicklung sehr dramatisch:

Tr.: kürzer : länger	= 34 : 1 =	34 : 1
Cr.:	= 53 : 0 =	∞ : 1

In der Entwicklung ist der Held dramatischer als die Heldin:

Tr.: kürzer : länger = 21 : 3 = 7 : 1
Cr.: = 12 : 4 = 3 : 1

So zeigt sich wiederum wie bei Boccaccio, dass der leidende Held temperamentvoller ist als die sich um das Leid reflectierend herumdrückende Heldin.

Im Höhepunkt setzt sich der an sich reiche Dialog fast nur aus kürzeren, also kurzen und mittleren Redestücken zusammen. Die Heldin erscheint hier am temperamentvollsten, Pandarus nimmt eine Mittelstellung ein, sehr breit spricht der Held:

bei Cr.: kurz : mittel = 24 : 2 = 12 : 1
„ P.: = 26 : 5 = +5 : 1
„ Tr.: = 13 : 8 = +1½ : 1

Der Held entfaltet eine langathmige Rhetorik, die Heldin drückt sich auch hier in besonnener Sachlichkeit recht knapp aus, Pandarus spricht oft und nicht wenig, weil er seine Schützlinge eben noch ans Ziel zu führen hat.

Mit dem Redewechsel der Figuren ist man beim feinsten formalen Kriterium angelangt. Es führt auch am tiefsten in das geistige Element der Dichtung ein: bis in die psychologischen Nuancen der Charaktere. Doch es wird hiedurch nicht nur der — sozusagen stabile — Charakter jeder bedeutenden Einzelfigur psychologisch festgelegt, sondern man kann sogar die psychologischen Schwankungen innerhalb des Charakters verfolgen, wie solche durch verschiedene Phasen der Fabel, artistisch gesprochen: durch die einzelnen Compositions-Theile der Handlung hervorgerufen werden.

Je tiefer man also ins Detail der formalen Erscheinungen des Epos dringt, desto symptomatischer werden sie für den geistigen Gehalt, den sie künstlerisch verkörpern.

Schluss.

Die vergleichende Untersuchung der beiden Troilus-Epen auf dem Gebiete der Kunstformen hat eine Fülle von Einzelergebnissen für die Dichtungen und für die Dichter geliefert. Naturgemäß liegen die verschiedenartigen Resultate kunterbunt über die ganze Untersuchung hin verstreut. Die wichtigsten sollen nun in Sachgruppen knapp zusammengefasst werden.

A. Die Dichtungen.

1. Der epische Charakter von „Filostrato“ und „Troilus“.

Dass die wesentlichsten generellen, also specifisch epischen Kunstformen sich auch in diesen beiden Renaissance-Dichtungen vorfinden, dass diese den vollen Gattungscharakter aufweisen, ja dass die Gattung des Epos als solche formal ihr künstlerisches Eigenleben führt, dies bezeugt ein Vergleich von „Filostrato“ und „Troilus“ mit den zeitlich, örtlich und culturell weitab liegenden und untereinander wieder verschiedenartigen Epen des deutschen Mittelalters, ein Vergleich mit dem Nibelungenlied und Hartmanns „Iwein“. Es soll das an der Formen-Trias des epischen und dramatischen Bildes, des epischen und dramatischen Elementes, der dramatischen Formen aufgezeigt werden.

a) Die epischen und dramatischen Bilder.

Zum Zweck der Lebendigkeit präciser Darstellung überwiegen die dramatischen Bilder die epischen.

Um sinngemäß vergleichen zu können, muss beiläufige Stoffgleichheit vorliegen. Darum kommt gegenüber den erotischen Troilus-Epen bloß der höfisch-erotische Theil vom Nibelungenlied und Iwein zu den folgenden Parallelen.

Es verhalten sich die epischen Bilder zu den dramatischen:

	numerisch	quantitat.	i. d. Durchschnittsl.
1. im Nib.:	$=1:\ 1^1/_3$	$=1:1^8/_9$	$=1:\ 1^1/_2$
2. „ Iw.:	$=1:\ 1^3/_8$	$=1:2^1/_4$	$=1:\ 1^2/_3$
3. „ Fil.:	$=1:-1^1/_2$	$=1:2^2/_3$	$=1:-2$
4. „ Troil.:	$=1:+1^1/_2$	$=1:3^1/_2$	$=1:+2$

Es herrscht dieselbe Tendenz. Im einzelnen ergibt sich für die Gattung — besonders deutlich auf quantitativem Gebiete — ein stetiges Anwachsen des dramatischen Bildes, also ein schrittweises Aufstreben nach Verlebendigung.

b) Das epische und dramatische Element.

Das epische Element ist hauptsächlich der Träger der fabulistischen Handlung, das dramatische der der psychologischen.

Hierin unterscheiden sich die zwei Art-Gruppen des Volks- und Kunst-Epos sehr scharf. Ersteres hat bei seiner primitiveren Kunst relativ wenig vom dramatischen Element, das epische überwiegt; bei letzterem tritt das Gegentheil ein. Im Verlaufe der Entwicklung des Kunst-Epos wird aber die eingehendere Schilderung des Milieu mit der wachsenden realistischen Tendenz immer wichtiger, so dass sich ein rückläufiger Process einstellt: das epische Element nimmt relativ zu.

Es verhält sich episch zu dramatisch:

1. im Nib.:	$= 1\frac{3}{5} : 1$
2. im Iw.:	$= 1 : 1\frac{3}{4}$
3. „ Fil.:	$= 1 : 1\frac{2}{3}$
4. „ Troil.:	$= 1 : 1\frac{1}{2}$

Sondert man nach den epischen und dramatischen Bildern, so offenbart sich das generelle Princip, dass im epischen Bilde das epische Element überwiegt, im dramatischen das dramatische.

Diese durchgehende Tendenz nuanciert sich aber graduell und zwar mit besonderer Deutlichkeit im wichtigeren dramatischen Bilde in Einklang mit der oben aufgezeigten Gesammtwirkung.

Es verhält sich episch zu dramatisch und zwar:

	im epischen Bild	im dramatischen Bild
1. im Nib.:	$= 8\frac{1}{3} : 1$	$= 1 : -1\frac{1}{5}$
2. im Iw.:	$= 4\frac{3}{5} : 1$	$= 1 : 5\frac{1}{9}$
3. „ Fil.:	$= 1\frac{6}{7} : 1$	$= 1 : 2\frac{3}{4}$
4. „ Troil.:	$= -2 : 1$	$= 1 : 2\frac{1}{10}$

c) Die dramatischen Formen.

Von den Grundformen des Dialogs, der Ansprache und des Monologs (inclusive des lyrischen Monologs) ist der Dialog die wichtigste. Dies gilt generell, denn immer überwiegt der Dialog allein die Ansprache und den Monolog zusammengenommen sehr bedeutend.

Es verhält sich nämlich quantitativ D. : (A.+M.):

1. im Nib.:	=	—$3\frac{1}{2}$	: 1
2. im Iw.:	=	$2\frac{5}{6}$	: 1
3. „ Fil.:	=	$2\frac{3}{4}$	: 1
4. „ Troil.:	=	4	: 1

Dabei zeigt sich ein Unterschied zwischen dem Volks-Epos, das bei seiner fabulistischen Lebendigkeit recht viel Dialog braucht, und dem Kunst-Epos, welches zu Beginn mit weniger Dialog sein Auskommen findet, doch bei wachsender Kunst diese Form immer besser ausbildet und daher auch schrittweite reichlicher verwendet.

Im Verhältnis der Ansprache zum Monolog offenbart sich ein sehr starker, wesentlicher Unterschied zwischen Volks- und Kunst-Epos. In ersterem überwiegt die factenbringende Ansprache, in letzterem der psychologisch-intime Monolog.

Es verhält sich Ansprache zu Monolog quantitativ:

1. im Nib.:	=	+5 :	1
2. im Iw.:	=	1 :	$2\frac{1}{2}$
3. „ Fil.:	=	1 :	—$5\frac{1}{2}$
4. „ Troil.:	=	1 :	—$4\frac{1}{2}$

Dabei zeigt sich noch innerhalb des Kunst-Epos ein starker gradueller Unterschied zwischen der heroisch-erotischen und rein-erotischen Art, welch letztere bei ihrer großen psychologischen Intimität dem Monolog die entsprechend größere Rolle zuweist.

Bis in die Details des Dialogbaues endlich reichen die principiellen Differenzen vom Volks- und Kunst-Epos.

Der volksthümliche Dialog weist einen recht geringen Redewechsel auf, der kunstmäßige einen sehr reichen.

Es verhält sich die Minimalzahl der Redestücke zur factischen:

1. im Nib.:		$=1:1^1/_2$
2. im Iw.:		$=1:5^2/_3$
3. „	Fil.:	$=1:3^1/_6$
4. „	Troil.:	$=1:4^1/_2$

2. Die Composition von „Filostrato" und „Troilus".

Bei der Gleichheit des Stoffes ergibt sich geistig dieselbe organische Gliederung, welche in ihren Grundzügen dieselben künstlerischen Forderungen an die Darstellung erhebt. Daher erklären sich auf dem Gebiete der Composition formale Übereinstimmungen der beiden in ihrer Wirkung so gegensätzlichen Epen.

Vor allem zerfällt die Handlung in zwei Haupttheile: in die steigende und in die sinkende. Erstere ist ihrer Natur nach intensiver als letztere, darum wird sie auch eindringlicher dargestellt. Dies bezeugt das Verhältnis der Bildkategorien: das stärkere dramatische Bild überwiegt das schwächere epische Bild in der steigenden Handlung viel mehr als in der sinkenden.

Weiters sondern sich die Compositions-Theile ihrer geistigen Prägung nach in zwei Gruppen: in die fabulistische Gruppe (Exposition, erregendes Moment, Lösung) und in die psychologische Gruppe (Verwicklung, Entwicklung). Erstere lässt das epische Element, letztere das dramatische vorschlagen.

Auch das lyrische Element, besonders die realistische Lyrik, weist in beiden Epen dieselbe Vertheilung auf: sie herrscht im erregenden Moment vor, bleibt in der Verwicklung schwach, wird in der Entwicklung stark.

Sogar auf die Vertheilung und Ausbildung der einzelnen dramatischen Formen erstreckt sich die compositionelle Ähnlichkeit. So fehlt der Dialog der Exposition und dem erregenden Momente völlig, ist er in der Lösung nur schwach vertreten und zeigt auf seinem Hauptgebiet, der Verwicklung und Entwicklung, auch qualitativ die höchste Entfaltung, indem er hier in allen Längen erscheint.

Ebenso ist die Vertheilung der Ansprache in beiden Epen die gleiche, die des Monologs eine sehr ähnliche.

Bis in die Einzelheiten des Duologbaues reicht die Gemeinschaft: Zahl und Länge der Redestücke charakterisieren den Duolog der dramatischen Verwicklung als besser gegenüber dem der minder dramatischen Entwicklung.

Endlich bieten sich sogar in der Figuren-Technik parallele Züge. Bei der Gleichheit der Fabel selbstverständlich in Bezug auf Zahl und Art der Figuren. Doch auch in deren künstlerischer Behandlung. Dazu gehört vor allem die stumpfe Prägung der Nebenfiguren, das starke Herausarbeiten des Vertrauten in der steigenden Handlung gegenüber der sinkenden, das intime Urgieren des Heldenpaares durch den ihm reichlich zugemessenen Monolog, was für die Heldin in noch höherem Maße gilt als für den Helden.

All diese parallelen Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete sind umso auffälliger, als ja die beiden Epen in Tendenz und Effect sehr stark voneinander abweichen. Aus Nachahmung lassen sich die gemeinsamen Züge auch nicht erklären, weil sich Chaucer gegenüber Boccaccio als souveräner Umbildner erwiesen hat. Der Grund muss tiefer liegen. Es kommen eben in diesen Gleichheiten die primitiven Forderungen des Stoffes zum Durchbruch, der für beide Epen derselbe ist.

Die reiche Menge von Verschiedenheiten in den künstlerischen Ausführungen von „Filostrato“ und „Troilus“, wodurch die Ähnlichkeiten überwuchert werden, begründen sich aber im individuellen Gegensatz der beiden Dichter.

B. Die Dichter.

Die individuelle Charakteristik eines Dichters ergibt sich vornehmlich aus seinem Wollen und Können. Dem Wollen entspringt die Tendenz, dem Können die Qualität seines Werkes.

Die Tendenz der beiden Epen konnte in eindringlicher Art an ihren individuellen Kunstformen der Composition erwiesen werden. Wie die Dichter bei den ein-

zelnen, organischen Theilen der Dichtungen länger oder kürzer verweilen, also an denselben mit Vorliebe oder Abneigung eingehend oder flüchtig arbeiten und demgemäß beim Leser einen stärkeren oder schwächeren Eindruck hervorrufen, war an der Länge der Compositions-Theile ersichtlich zu machen. So trat die künstlerische Absicht in den scharf gezogenen Grundlinien zutage: Boccaccios sentimentale und Chaucers humoristische Tendenz. Die generellen Kunstformen beantworteten aber eine Doppelfrage. Einmal die Frage nach der artistischen Anlage und Kraft der Poeten. So wurde die allgemein-künstlerische Leistung der Dichter subjectiv in ihrem Wesen und objectiv in ihrem Werke annähernd bestimmt. Dann die Frage nach der künstlerischen Ausführung der obigen Compositions-Theile im einzelnen. Dadurch erhielten die quantitativen Aussagen der individuellen Kunstformen über die Tendenz ihre eingehende qualitative Ergänzung und Bestätigung. Es zeigte sich nämlich, dass der Autor dort, wo er länger verweilt, also ausführlicher darstellt, auch nachdrücklicher gestaltet, indem er seine künstlerischen Ausdrucksmittel wirksamer formt oder überhaupt wirksamere anwendet, während er im umgekehrten Fall gegentheilig verfährt.

Besieht man sich also die individuelle Arbeit an den beiden Epen genauer, so thut man am besten, sich erst eine klare Vorstellung von der allgemeinen künstlerischen Potenz der beiden Dichter zu verschaffen, um von hier aus später ihr specielles Verhalten hinsichtlich ihrer verschiedenen künstlerischen Absichten mit dem gemeinsamen Stoffe zu verdeutlichen.

1. Boccaccio und Chaucer als Artisten.

Schon die Ergebnisse aus den summarischen Erscheinungen der Gesammtdichtungen zeigen, dass Boccaccio an künstlerischem Können von Chaucer stark überragt wird. Es tritt nämlich sehr oft der Fall ein, dass Chaucer den allgemeinen, mithin specifisch gattungsmäßigen, epischen Forderungen in höherem Maße gerecht wird als Boccaccio. So verschärft Chaucer die generellen Tendenzen

im Verhältnis der epischen zu den dramatischen Bildern, in der Vertheilung des epischen und dramatischen (und auch des lyrischen) Elementes auf die beiden Bildarten, im wechselseitigen Verhältnis der einzelnen dramatischen Formen. Auch die generellen künstlerischen Bedürfnisse der compositionellen Episoden werden bei Chaucer besser befriedigt als bei Boccaccio, so dass sich dieselben charakteristischer ausbilden. Er prägt die Eigenart der steigenden resp. sinkenden Handlung, der fabulistischen resp. psychologischen Partien, der lyrisierenden Abschnitte einerseits schärfer aus und schafft andererseits bei durchgehenden Grundzügen der künstlerischen Gestaltung feinere Übergänge im Detail als sein Vorgänger. All dies sind graduelle Verbesserungen der Vorlage.

Sehr oft wird der graduelle Unterschied zwischen den einzelnen Kunstformen so stark und geräth ihre Ausbildung bei Chaucer so fein, dass man den Eindruck gewinnt, hier habe nicht ein besserer Stilist gleicher Art das Werk seines Vorgängers fortgebildet, sondern ein origineller Stilist höherer Art die Vorlage umgeschaffen. An zwei Hauptpunkten offenbart sich der stilistische Gegensatz beider Dichter in principieller Weise: Boccaccio bevorzugt relativ das epische Bild und das dramatische Element, Chaucer das dramatische Bild und das epische Element. So gestaltet der Italiener im großen minder lebendig und wird im Detail lebhafter, während der Engländer dort lebendiger, hier ruhiger schafft. Daraus geht mit voller Deutlichkeit hervor, dass Boccaccio der schwächere Künstler, aber die impulsivere Natur ist, während Chaucer mit seinem stärkeren, künstlerischen Temperament eine abgeklärte Individualität verbindet. Jener ist und arbeitet subjectiv, dieser objectiv. So kommt es, dass Chaucer bei seinem ruhigeren Arbeiten gerade in den feinen Details stilistisch wirksamer arbeitet.

Wie bei allen organischen Evolutionen verschwimmen auch auf dem Gebiete der Kunst die Grenzen. Flossen oben die Übergänge zwischen der graduell und qualitativ verschiedenen Begabung Boccaccios und Chaucers ineinander, so steht man hier schon beim Übergang vom Talent zur Tendenz der Dichter.

2. Boccaccio und Chaucer in ihren künstlerischen Tendenzen.

Praktisch besehen handelt es sich hier um die künstlerische Ausführung der einzelnen Compositions-Theile.

Wie die individuellen Kunstformen der Dichtungen gezeigt haben, urgiert Boccaccio die sinkende, Chaucer die steigende Handlung. Dazu stimmen die Einzelheiten der Ausführung. Nur auf das Allerwichtigste wird mit der Erinnerung verwiesen, dass Chaucer in der steigenden Handlung das dramatische Bild viel mehr bevorzugt als in der sinkenden, dass er dort das epische Element reichlicher verwendet als hier, dort das dramatische Element viel intensiver prägt als hier. In diesen Kernpunkten zeigt sich, dass Chaucer die steigende Handlung im großen — und zwar durch das Überwiegen der präciseren Bilder — eindrücklicher gestaltet, dass er ihr nach der fabulistischen Seite hin durch das quantitativ vorschlagende epische Element ein liebevolles Detaillieren angedeihen lässt und dass er ihr nach der psychologischen Seite hin durch qualitativ wirksamere dramatische Formen zu energischem Ausdruck verhilft.

Am augenfälligsten werden die Unterschiede der einzelnen Compositions-Theile auf dem Gebiete der Figuren-Technik. Hebt man aus der Menge der Einzelergebnisse die constituierenden Hauptfactoren heraus, so erklärt sich alles aus dem principiellen Gegensatz, dass sich Boccaccio mit seinem Helden stimmungsmäßig identificiert, während Chaucer unparteiisch über seinen Figuren steht. Persönliche Theilnahme führt beim Italiener zu figuraler Concentration, künstlerische Rücksicht beim Engländer zu extensiver Behandlung der Figuren. Aus gleichen Gründen wird jener zum intimen Ausgestalten der sentimentalen, sinkenden Handlung, dieser zum schärferen Ausprägen der humoristischen, steigenden Handlung gebracht. Aus diesen grundlegenden Unterschieden erwachsen dann in unverkennbarer Deutlichkeit die Gegensätze in den Einzelheiten und somit zieht sich durch alle Erscheinungen der Kunstformen als regulatives Moment der rothe Faden der Stimmung.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUIK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

DR. R. FISCHER
A. O. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

DR. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

X. BAND.

WIEN UND LEIPZIG
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

GEORGE CRABBE

EINE WÜRDIGUNG SEINER WERKE

VON

HERMANN PESTA
Dr. PHIL. (WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1899.

Vorwort.

Crabbes dichterisches Wirken und literarhistorische Bedeutung eingehender zu untersuchen, hat nur Stehlich (George Crabbe, ein englischer Dichter. Halle 1879, Diss.) versucht. Doch scheint mir der Gesichtskreis der betreffenden Arbeit jedenfalls zu eng gezogen, als dass die Stellung des Dichters zwischen der alternden Richtung des 18. Jahrhunderts und der darauf folgenden Zeit mit ihren durchgreifenden Neuerungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens gehörig zum Ausdruck käme. Und eben diese nach zwei Seiten weisende Stellung ist es, die dem Literarhistoriker hohes Interesse bietet. An Crabbes Entwickelungsgang können wir Schritt für Schritt verfolgen, wie er unter dem Einflusse des alten Geschlechts, das seine Sache noch nicht verloren gab, heranwuchs, wie er sich bald neuen Aufgaben zuwandte, allmählich die Fesseln abstreifte, um endlich seine Eigenart frei zu entfalten, in der er Bedeutenderes leistete, als gewöhnlich angenommen wird. Mit einem Scott oder Byron zwar — wie hoch diese seine Zeitgenossen ihn und seine Werke auch schätzten — kann er sich nicht messen. Er ist kein Dichter ersten Ranges. Dazu fehlen ihm der Flug der Phantasie, die höhere poetische Gestaltungskraft und das gesteigerte Formtalent. Doch in seinem bescheidenerem Wirkungskreis, hauptsächlich in den kleinen Versnovellen hat er Treffliches, heute noch Vollgiltiges geboten und ideell bedeutend mitgearbeitet an dem stolzen Neubau, der sich aus den Trümmern der französischen Revolution über ganz Europa erheben sollte.

Bewussterweise kündigte Crabbe nach einigem Schwanken der literarischen Tradition den Dienst und folgte einzig und allein seinem gesunden Realismus. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung wurde er dadurch besonders für die Dorfdichtung. Bei den Zeitgenossen waren seine Werke hoch gefeiert, und manche derselben bilden heute noch eine ständige Zierde in poetischen Sammlungen, Lesebüchern u. dgl.; auch fehlt es nicht an neuen Ausgaben, die seine Dichtungen von Zeit zu Zeit erleben; so dass Crabbe zu den Dichtern zu rechnen ist, die die englische Nationalliteratur mit dauerndem Gute bereichert haben, und deren Namen mit ihren Werken fortleben.

Möge es aus diesen Gründen berechtigt erscheinen, wenn wir im folgenden den Dichter und seine Werke, deren Stellung und Bedeutung in der Literaturgeschichte zu würdigen versuchen.

Innsbruck, im Mai 1899.

H. Pesta.

Inhalt.

Crabbes Leben.

Zum besseren Verständnis der Dichtungen Crabbes möge zunächst ein Abriss seines Lebenslaufes dieser Arbeit vorangestellt werden. Eine kurze biographische Skizze findet sich auch bei Stehlich[1]), doch nicht ganz frei von Versehen, gerade wichtige Punkte außeracht lassend, wohl deshalb, weil dem Verfasser, wie er selbst p. 30 angibt, die Hauptquelle nicht zugänglich war, die große, achtbändige Ausgabe der Werke George Crabbes mit Biographie, Tagebüchern, Briefen und zahlreichen wertvollen Anmerkungen, die sein Sohn zwei Jahre nach des Dichters Tode veranstaltete. Es sei hier besonders darauf hingewiesen, dass Crabbe, der Sohn, schon zu Lebzeiten des Dichters das Material zu sammeln begann, ein Umstand, der dem Biographen sehr zustatten gekommen ist und uns das Werk doppelt erwünscht macht.[2])

George Crabbe entstammte einer einfachen Familie, deren Vorfahren als Seeleute oder in bescheidenen bürgerlichen Stellungen ihren Unterhalt fanden. Der Dichter selbst setzt sich in bester Laune über den Mangel eines glorreichen und alten Stammbaumes hinweg, indem er in einem Briefe an einen Freund sagt, jener seiner Vorfahren, der aus Eitelkeit seinen Namen Crab, das die saure Frucht des Holzapfels oder das krustige Seethier bezeichne, in Crabbe verwandelte, habe ihm das Forschen nach seinen Ahnen so erschwert. Sein Vater, der sich in Aldborough, an der Küste von Suffolk, niedergelassen hatte und dort zur Stellung eines Steuereinnehmers (Collector of the Saltduties) gelangt war, hatte sechs Kinder, von denen unser George

---

[1]) Friedrich Stehlich, „George Crabbe, ein englischer Dichter". Dissertation. Halle 1875.

[2]) *„The Poetical Works of the Rev.* G. Crabbe *with his letters and journals, and his life". By his son.* London 1834.

als das älteste am 24. December 1754 geboren war. Wie beschränkt und bescheiden die Familie gelebt haben muss, geht schon aus einem Blick auf die kleine Hütte hervor, die Geburtsstätte Georgens, von der ein Stich an der Spitze der Ausgabe von 1834 gegeben ist. Nach den Angeln, umgestürzten Boten und dem sonstigen Fischergeräth, das im Vordergrunde des einstöckigen Häuschens ausgebreitet umherliegt, könnte man dieses für die Wohnung eines armen Fischers halten. Doch nicht die Dürftigkeit ist es, die Crabbe in späteren Jahren traurig in Erinnerung gehabt oder bejammert hätte, sondern ein aufbrausender, leidenschaftlicher Vater scheint viele Stunden seiner Jugend verbittert zu haben. Diesen fürchtete er ebenso, als er die sanfte, geduldige und hingebende Mutter liebte. Ich glaube, dass diesem Umstande bei Charakteristik des Dichters immer zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wenn man bedenkt, wie nachhaltig bestimmend solche Eindrücke wirken, die das heranwachsende Kind im Vaterhause empfängt, und wie unauslöschlich sie sich einprägen. Sie wiederspiegeln sich in der milden Ergebenheit und Herzensgüte, die dem Dichter zeitlebens zu eigen blieben und in den jüngeren Jahren an stille Wehmuth grenzten, und die in ihren Keimen freilich vorhanden sein mussten, durch die häuslichen Verhältnisse aber sicherlich gefördert und entfaltet wurden. Trotzdem blieb die Thatsache aus leicht begreiflichen Gründen ziemlich unbeachtet. Dem Sohne verbot die Pietät, sich Fremden gegenüber zu beklagen; dem Enkel musste ebenso dieser Abschnitt der Lebensgeschichte peinliche Fesseln anlegen hinsichtlich einer genauen und objectiven Darstellung, die er sonst zwar überall im weitgehendsten Sinne beobachtet. Umsomehr können wir aber aus den flüchtigen Andeutungen schließen; und überdies haben sich unter den nachgelassenen Papieren Verse gefunden, denen der Dichter freimüthig sein tiefes Seelenleid anvertraut hatte, als ihm eine kleine Schwester durch den Tod entrissen worden war:

But it was misery stung me in the day
Death of an infant sister made his prey;
For then first met and moved my early fears
A father's terrors and a mother's tears.

Vol. I, p. 8.

Diese Zeilen sagen uns deutlich genug, mit welchen Gefühlen sich der Dichter noch in späteren Jahren seines Vaters erinnerte. Doch immerhin scheint dieser auch Regungen einer feineren Seele zugänglich und von Zeit zu Zeit gegen seine Familie gut und freundlich gewesen zu sein. Er pflegte dieselbe gelegentlich abends um sich zu versammeln und betrieb dann die Lectüre englischer Classiker; in früheren Jahren war er nämlich schon Schullehrer und Gemeindeschreiber gewesen, und es waren ihm also jedenfalls bis zu einem gewissen Grade die Segnungen einer geordneten Bildung nicht versagt geblieben. Auch hielt er in Aldborough *Martin's Philosophical Magazine* in Abonnement, in dessen Anhang sich immer einige poetische Stücke befanden, welche George eifrigst las und auswendig lernte, sowie er überhaupt gerade nicht zur Freude seines Vaters lieber daheim bei den Büchern blieb, oder im Orte bei alten Frauen, die zu erzählen wussten, als mit seinem Vater und seinen Brüdern der Fischerei auf der See nachzugehen. Dies wird ihm wohl manch hartes Wort vonseiten seines heftigen Vaters eingetragen haben; doch, wie erwähnt, hatte dieser auch seine guten Eigenschaften und schickte trotz seiner geringen Einkünfte und großen Familie George, dessen Neigungen und Talente erkennend, nach Bungay in die Schule, später in eine andere etwas höherer Ordnung, nach Stowmarket.

Ganz irreführend ist aber die Bemerkung Stehlichs, p. 7: „Trotzdem ermöglichte er es, George eine höhere Bildung angedeihen zu lassen", und dass George die Dichter des Alterthums studiert habe. Denn dieser Unterricht hatte mit dem dreizehnten Lebensjahre des Dichters sein Ende erreicht; ferner wird berichtet,[1]) dass er erst durch die Schenkung einiger lateinischer Werke über Botanik des Colonel Conway, den er im Jahre 1778, also mit 24 Jahren kennen lernte, veranlasst worden sei, Latein gründlicher zu studieren, und nun erst in die Lage kam, Horaz zu genießen. Eine Bildung, die mit dem 13. Jahre abgeschlossen ist, kann man keine „höhere" nennen, und was das Studium der classischen Dichter betrifft, so dürfte sich dasselbe auf

[1]) Vol. I, p. 35.

die Rudimente der lateinischen Grammatik beschränkt haben. Tritt uns Crabbe später mit einer umfangreichen allgemeinen und literarischen Bildung entgegen, so wissen wir, dass er sich diese, vielen Widerwärtigkeiten trotzend, als Autodidact im Laufe der Jahre erworben hat.

Nach Ablauf der Schulzeit musste er in Aldborough seinem Vater in der Hände Arbeit beistehen, und mit tiefster Entrüstung erzählt er, wie er am Strande Käse und Butter verpacken musste. Ein junger aufstrebender Geist mochte sich bei dieser Beschäftigung wohl aufbäumen. Bald kam insofern eine Veränderung, als er im Jahre 1768 als Gehilfe eines Wundarztes nach Wickham-brook bei Bury St. Edmunds geschickt wurde. Freilich ist es fraglich, ob er mit dem Tausche viel gewonnen hatte. Der Brotgeber bewirtschaftete nämlich eine Farm mindestens ebenso eifrig, als er seinem Berufe nachgieng, und nachdem George seinem Herrn Medicinen bereiten geholfen oder sie weite Strecken ausgetragen hatte, wurde er als nothwendige Hand in der Hauswirtschaft verwendet. Vielleicht hätte er manchen dieser beschwerlichen Dienste gerne mit dem früheren Käse- und Butterverpacken vertauscht. Auch hatte er mit einem Feldknechte in einem Bette zu schlafen, sodass wir schließen müssen, jener Wundarzt habe den Jünger seines eigenen Berufs nicht auf das rücksichtsvollste behandelt. Als er aber im Jahre 1771 Wickham-brook verließ und zu einem Mr. Page in Woodbridge in derselben Eigenschaft kam, besserte sich seine Stellung bedeutend, theilweise wohl auch, weil er mit fortschreitendem Alter respectvoller behandelt wurde und etwas Interesse und Eifer für den medicinischen Beruf zu fühlen begann. Was er aber bis zu dieser Periode erlebt, hat gewiss dazu beigetragen, ihn an Dulden und Schweigen zu gewöhnen und jenen bescheidenen Zug in seinem Charakter groß zu ziehen, den er durch sein ganzes Leben bewahrt hat.

Um jene Zeit wurde er von einem Freunde der Miss Sarah Elmy vorgestellt, die in der Nachbarschaft auf dem Lande lebte und von ihm später nach langen Kämpfen mit dem Schicksale als Frau heimgeführt werden sollte. Er hatte sich schon vorher öfters mit kleinen Verscompositionen befasst, und nun gab diese Bekanntschaft dem

träumerisch angelegten Jüngling, der sich im 18. Lebensjahre befand, lebhaften Ansporn zu dichterischen Versuchen. Es sind aus jener Zeit kleinere Gedichte an sie erhalten, und ihr Einfluss, sein poetisches Talent zu wecken, darf daher nicht unterschätzt werden. Mit einem Gedichte „*To Hope*" gewann er im „*Lady's Magazine*"[1]) im Jahre 1772 einen Preis, wie er überhaupt für diese Zeitschrift mehrere poetische Beiträge geliefert haben soll.

Durch die Liebe beglückt, scheint Crabbe so einige Jahre ganz zufrieden verbracht zu haben. Im Jahre 1775 verließ er Woodbridge und kehrte in seine Heimat zurück, allerdings nur in der Absicht, von dort zur Vollendung seiner ärztlichen Studien nach London zu reisen. Doch es wiederholte sich, was sich schon nach Ablauf seiner Schuljahre getroffen hatte: sein Vater, bei dem die praktische Seite im Leben immer vorangieng, kümmerte sich nicht um die Pläne seines höher strebenden Sohnes, trat denselben vielmehr entgegen und hielt ihn tüchtig zur Arbeit im Warenhause an; Einwendungen hatten nur zur Folge, dass heftige Auseinandersetzungen das Los des Jünglings noch unerquicklicher gestalteten. Was zu jener Zeit sein Selbstbewusstsein noch am meisten aufrecht erhielt, war die schöne Aufgabe, seiner kränklichen, schwachen Mutter eine feste Stütze und ein Trost zu bleiben, besonders wenn das jähzornige Wesen des Vaters, der damals nur zu sehr dem Wirtshause und der Politik huldigte, ihr und der ganzen Familie trübe Stunden und tiefe Kränkung bereitete. Doch auch hier muss gleich wieder beigefügt werden, dass der alte Crabbe im Grunde genommen doch ein gutes Herz und keine starrsinnige Strenge hatte; denn plötzlich sehen wir ihn nachgeben, und George befindet sich auf der Reise nach London, mit wenig Geld versehen, aber immerhin mit so viel, dass er acht bis zehn Monate dort verbringen konnte. Dieser Aufenthalt, bei dem er sich ziemlich fleißig und fast ausschließlich der Pflege seines Berufsstudiums hingegeben zu haben scheint, wird in seinen Biographien gewöhnlich unberührt gelassen und ist daher nicht

---

[1]) Dieses Blatt war im Jahre 1759 von dem Buchhändler Wilkie gegründet worden und zählte O. Goldsmith zu seinen Mitarbeitern.

zu verwechseln mit seiner zweiten, folgenschweren Expedition in die Metropole im Jahre 1780.

Nach Aldborough zurückgekehrt, lebte er wieder einige Zeit als Gehilfe eines Apothekers und Wundarztes, bis er sich endlich in demselben Orte als ausübender Arzt auf eigene Füße stellte. Bei dem kleinen Einkommen führte er ein karges Leben und begann seinen Beruf immer mehr und mehr zu hassen, dessen Ausübung ihm nur dadurch erträglich gemacht und erheitert wurde, dass er öfter seine Braut Miss Elmy in Parham und später in Beccles bei ihrer Mutter besuchen konnte. Auch war es wohl die unveränderliche Liebe zu ihr, verbunden mit der Abneigung gegen den medicinischen Beruf, die ihn zu dem entscheidenden Schritte trieb, dies Geschäft, mit dessen Erträgen er nie an eine Heirat hätte denken können, aufzugeben und in London mit der Feder sein Glück zu versuchen.[1]) Es war der Schritt, der seine ganze Zukunft entschied. Im Anfange des Jahres 1780 reiste er ab und nahm einige Manuscripte mit sich, auf die er sowie auf fernere Verwendung seines Fleißes mit der Feder seine Hoffnungen setzte. Er muss ganz tüchtig gearbeitet und gehungert haben; denn wir erfahren, dass er zwei Dramen und eine Reihe von Prosa-Aufsätzen im Stile Swifts und Addisons verfasste, dass ihn aber alle Verleger abwiesen, und er nur mit drei Pfund und etwas Büchern und Kleidern beim Verlassen der Heimat ausgerüstet gewesen war. Auch dürfte er hier manche Stunde verwendet haben, die Lücken seiner Kenntnis der classischen und britischen Autoren auszufüllen.

Enttäuschung folgte auf Enttäuschung. Es war eine Zeit, angefüllt von Sorgen, bitteren Abweisungen, von Hunger und drohender Noth. Ein klägliches Bild von dem Haushalte und Leben des Dichters um jene Zeit entrollt sein Tagebuch, das er zum Troste seiner Braut in der Heimat und zu seiner Rechtfertigung in staunenswerter

---

[1]) Die Abneigung gegen die Medicin allein hätte ihn kaum zu diesem gewagten Schritt verleitet. Crabbe hat ja bis in seine spätesten Lebensjahre nicht aufgehört, die medicinischen Kenntnisse praktisch zu verwerten, indem er stets eine Hausapotheke führte und Arme der Gemeinden unentgeltlich behandelte; häufig war er so in Anspruch genommen, dass er seinen Beistand verweigern musste.

Offenheit und Genauigkeit führte. Die stete Erinnerung an Miss Elmy und seine tiefreligiöse Gesinnung waren es, die ihn in jenen Stunden der Entmuthigung und harten Prüfung immer wieder aufzurichten imstande waren.

One taught in hard affliction's school to bear
Life's ills, where every lesson costs a tear . . .

So spricht er von sich selbst im Tagebuche. Die geringen Geldmittel waren bald erschöpft gewesen, und da sich keine Einkunftsquellen eröffneten — der Dichter gieng nämlich hartnäckig von seinen schriftstellerischen Bestrebungen nicht ab — so lebte er in peinigender Angst von heute auf morgen, alle seine bewegliche Habe nach und nach versetzend, im Rückstand bei den Mietgebern und Schneidern. Aber erst die äußerste Noth brachte den selbstbewussten Geist, der vor jeder Servilität zurückschreckte, dazu, sich mit Bittgesuchen an Lord North, Shelburne und Thurlow zu wenden.[1]) Alles umsonst. Es ist schwer zu entscheiden, ob unter diesen Abweisungen ihn jene mehr kränkten, die sich der Form kalter Höflichkeit bedienten, oder jene, durch die ihm barsch die Thüre gezeigt und jede Hoffnung auf Erhörung abgeschnitten wurde.

„*Ah, Shelburne, blest with all that's good or great*", so wendet er sich in dem einen Bittgesuche an den vermeintlichen Gönner; bei nachträglichem Überlesen dieser Zeile muss der Dichter wohl selbst über diese bittere Ironie gelächelt haben! Mit Recht macht Mrs. Oliphant befremdet aufmerksam, dass Crabbe sich nicht an Johnson wandte. Möglich wäre ja, dass er denselben nicht einmal dem Namen nach kannte; wahrscheinlich aber hat ihn wohl die Furcht vor der Größe des Kritikers und vielleicht dessen Ruf als Grobian von vorneherein abgehalten.

Das äußerste Drängen einiger Gläubiger und die Angst, in das Schuldgefängnis geworfen zu werden, ließen ihn als letzten Schritt ein Gesuch an Mr. Edmund Burke, den bekannten politischen Schriftsteller versuchen. Am folgenden Tage wurde er persönlich empfangen, und der große Staats-

[1]) Viele dieser Einzelheiten sind dem Gedächtnis dadurch erhalten geblieben, dass Crabbe in späteren Jahren im „*New Monthly Magazine*" viele Details seiner Jugend in einer autobiographischen Skizze mittheilte.

mann zögerte keinen Augenblick, einen armen, der Noth und Verzweiflung preisgegebenen Jüngling am Rande des Verderbens zu retten. Zur Deutlichkeit muss dabei bemerkt werden, dass Crabbe dem Bittgesuche einige Proben seiner Feder beigeschlossen hatte, die Burke von dessen Fähigkeiten sofort überzeugt zu haben scheinen. Sonst wäre die unmittelbar darauf folgende intime Aufnahme eines Fremden vonseiten eines noch so mildthätigen Menschen doch etwas unwahrscheinlich. Burke hatte in ihm, wie Sir Joshua Reynolds später dem Dichter selbst mittheilte, „*the mind and feelings of a gentleman*“ erkannt und ihn sogleich unterschieden von der Masse der unwürdigen Bittsteller, die sich aus Faulheit oder Unfähigkeit den schützenden Falten eines hohen Staatsgewandes anzuhängen trachten. Crabbe wurde im Hause Burkes untergebracht und arbeitete unter dessen Leitung und Ermunterung „*The Library*“ und große Theile des Gedichtes „*The Village*“ aus; auch war es Burke leicht, einen Verleger zu finden. Die Vortheile, die Crabbe aus der Bekanntschaft, man darf sagen Freundschaft, dieses hohen Gönners erwuchsen, sind nicht genug zu betonen: sie machten eben die ganze Zukunft Crabbes aus. Plötzliche, gründliche Befreiung aus der drängendsten materiellen Noth war für den Augenblick der wichtigste Punkt; doch viel bestimmender für das künftige Glück des Dichters waren andere Umstände: die einflussreiche Empfehlung, die Burke für ihn bei Publicum und Verlegern einsetzte, die Einführung bei zahlreichen Männern hohen Ranges und endlich die Art, wie er ihn auf einen Lebensberuf hinzulenken wusste, an den der Jüngling früher gar nie gedacht hatte, und für den er doch die rechte Bestimmung und Eignung in sich trug — nämlich für den geistlichen Stand. Am 21. December 1780 wurde er Diaconus, im August 1781 von Dr. Yonge, Bischof von Norwich, zum Priester geweiht und als Hilfsgeistlicher in seiner Vaterstadt angestellt.

Jedenfalls unrichtig ist die Stelle bei Stehlich, p. 9, wo es heißt: „Um Theologie zu studieren, besuchte Crabbe die Universität Cambridge und wurde später Hilfsgeistlicher des Pfarrers von Aldborough.“ Denn Crabbe wohnte seit der freundlichen Aufnahme in Burkes Haus, begleitete die Familie auch nach Beaconsfield und lebte, als dieselbe im

Winter nach London zurückgekehrt war, wieder in ihrer Nachbarschaft, weil im Hause selbst kein Platz mehr übrig war. Eine Verwechslung mit einer später fallenden Thatsache scheint zu diesem Irrthume geführt zu haben. Crabbe wurde nämlich später thatsächlich auf Vermittlung des Bischofs Dr. Watson in die Register der Universität Cambridge, *Trinity College*, eingetragen. Doch war dies ein rein formeller Act, um ihm den Titel *LL. B.* gewissermaßen begründet ertheilen zu können, der ihn zu seiner Stellung als Hauskaplan des Herzogs von Rutland nach außen hin qualificieren sollte. Aber auch diesmal wird hinzugefügt, dass er sich in Cambridge nicht aufhielt; also Crabbe hat die Universität überhaupt nie besucht.

Bevor er an seinen Bestimmungsort abgieng, hatte er noch das Glück, mit Dr. Samuel Johnson, „*the big man*“, zusammenzutreffen. Es musste auch unsern Dichter interessieren und ihm nicht wenig schmeicheln, wenn er die Bekanntschaft eines Mannes machen durfte, zu dem damals fast die ganze literarische Welt wie zu einem unfehlbaren Richter emporblickte. Es war an der Tafel Reynolds', des berühmten Malers und intimen Freundes Burkes, dass es Crabbe zunächst allerdings nur gelang, dem alten Sonderling durch einige Bemerkungen ein missbilligendes Brummen zu entlocken. Nach allem aber, was wir aus jener Periode der Johnson'schen Geistespräponderanz wissen, dürfte es so manchem jungen Manne nicht besser ergangen sein. Übrigens waren diese Unlustbezeigungen gewöhnlich nicht so übel gemeint und konnten häufig einem misslungenen Gerichte der betreffenden Mahlzeit zur Last gelegt werden. Wir brauchen uns nur der lustigen Anspielungen Goldsmiths zu erinnern. In der That wurde Crabbe einige Tage nach jener ersten Begegnung von dem bejahrten Kritiker auf das freundlichste empfangen und hatte bald darauf die Genugthuung, das Gedicht „*The Village*“ seinem Urtheile unterbreiten zu dürfen. Johnson sah es sorgfältig durch, schlug gelegentlich Besserungen vor und schrieb später daran anknüpfend an Reynolds: *I do not doubt of Mr. Crabbe's success* — und nennt das Gedicht „*original, vigorous, and elegant*“.[1])

---

[1]) Vol. I. pp. 12, 13.

In Stellung und Fortkommen gesichert, zog Crabbe im Jahre 1781 nach Aldborough zurück, das er ein und ein halbes Jahr früher als literarischer Abenteurer auf gut Glück hin verlassen hatte. Wie stolz konnte er seiner Braut entgegeneilen, wie befriedigt und beruhigt seinem Vater, dessen Absichten er sich zwar widersetzt hatte, doch mit so ehrenvollem und vortheilhaftem Ausgange! Burkes Großmuth war noch nicht erschöpft. Crabbe hatte kaum einige Monate den Seelsorgerpflichten im kleinen Aldborough obgelegen, als ihm der Herzog von Rutland auf Fürsprache Burkes die Stelle eines Hauskaplans auf Belvoir Castle in Suffolk anbot. Wir können uns vorstellen, ein wie großes Gefühl der Dankbarkeit der Dichter empfand; als *curate* in Aldborough hätte er noch lange nicht die Mittel gehabt an eine Heirat zu denken; nun aber erwuchsen ihm neue Aussichten für die Zukunft und bedeutende materielle Aufbesserung.[1])

Er wurde in der herzoglichen Familie sehr freundlich aufgenommen und begleitete sie auch nach London, wo er, wie einst unter dem Schutze Burkes, wieder in den höchsten Kreisen zu verkehren Gelegenheit hatte. Im Mai 1783 erschien das Gedicht „*The Village*". Wir begreifen, dass Crabbe in dieser Stellung im Hause eines hohen Adeligen sich eines peinlichen Bewusstseins, keinen Universitätsgrad zu besitzen, nicht erwehren konnte. Er wurde ausnahmsweise als Abwesender im *Trinity College*, Cambridge, eingetragen und sollte nach einer bestimmten Anzahl „*terms*" graduieren. Übrigens wurde diese Begünstigung bald überflüssig. Denn Lord Thurlow,[2]) der ihm schon in London bei einer frühern Gelegenheit ein Geschenk von 100 Pfund gemacht hatte, sorgte dafür, dass der Erzbischof von Canterbury, Dr. Moore, dem Dichter sogleich den Titel *LL. B. (Bachelor of Laws)* ohne vorhergegangene Universitätszeit oder Prüfung

---

[1]) Die Rutlands haben heute noch Belvoir Castle und sind in englischen Sportskreisen allgemein bekannt wegen der Zucht der geschätzten *Belvoir hounds*. Crabbes Patron, der vierte Herzog v. Rutland, starb im Jahre 1787; dessen Sohn erwies sich ebenso freundlich und gutmüthig gegen Crabbe und verschaffte ihm die Pfarrei Trowbridge, Wiltshire.

[2]) Lord Thurlow war Lordkanzler in den Jahren 1778–1783, und wieder 1784–1793. Er starb im Jahre 1806.

verlieh, und gab ihm die Pfründen Frome St. Quintin und Evershot in Dorsetshire. Zum großen Theile sind diese außerordentlichen Bevorzugungen und Auszeichnungen wohl dem Erfolge der veröffentlichten Dichtung „*The Village*“ zuzuschreiben.

Am Ende des Jahres 1783 gieng der Herzog von Rutland als Lord-Lieutenant nach Irland, und da die zwei erwähnten Pfründen wenig eintrugen, trug er Crabbe freien Wohnsitz auf Belvoir Castle an, bis er ihm eine bleibende und einträglichere Stellung verschaffen könnte. Nun endlich war dem Dichter die Möglichkeit geboten, seine Braut zum Altare zu führen. Sie wurden im December 1783 getraut und schlugen in Belvoir Castle ihr junges Heim auf. Wieder ist hier bei Stehlich eine Ungenauigkeit unterlaufen, er schreibt p. 10: „In jener Zeit vermählte sich Crabbe mit einer jungen Dame . . . und verließ jetzt Schloss Belvoir . . .“ Im Gegentheil, er bezieht es jetzt von neuem in seiner Eigenschaft als Ehegatte. Erst nach ungefähr anderthalb Jahren beschloss er, die benachbarte Pfarrei Stathern zu beziehen, vielleicht theilweise, weil er sich infolge respectwidrigen Benehmens der herrenlosen Diener unbehaglich fühlte.

Wenn die Schicksale des Dichters bis zu diesem Zeitpunkte ausführlicher betrachtet wurden, als dies mit der kommenden Periode geschehen wird, so hat dies seinen Grund darin, dass sie jenen Theil des Lebens umfassen, in dem die ersten Eindrücke das Innere des Knaben bewegen, in dem der Jüngling seine Talente und Bestrebungen in sich rege werden und gähren fühlt, in dem er den Grund seiner Bildung legt, und in dem er endlich beim Eintritte in das Mannesalter seine Fähigkeiten und Arbeiten einer klaren Bestimmung widmen muss, um die Unruhen der Jugend abzustreifen und seinen Platz im Leben auszufüllen. Der Charakter des Menschen ist jetzt geschmiedet, Fühl- und Denkweise sind befestigt, die in ihrer Gesammtheit und in ihrem Ineinandergreifen uns die Eigenart oder Individualität des Dichters ausmachen.

Was nun folgt, kann äußerlich große Veränderungen mit sich bringen, auf den inneren Menschen ist es nicht mehr von so großer Bedeutung. Daher wollen wir nur noch

kurz die wichtigsten Wendepunkte im Leben Crabbes erwähnen. Im Jahre 1785 übersiedelte er nach Stathern; er soll in späteren Jahren oft gesagt haben, dass er dort die vier glücklichsten Jahre seines Lebens verbrachte. Drei Kinder wurden ihm geboren, von denen eines jedoch bald verschied. Im Jahre 1785 erschien sein Gedicht „*The Newspaper*".

Da er bis dahin immer noch *curate* geblieben war, wurde er durch die Fürsprache der verwitweten Herzogin von Rutland[1]) beim Lordkanzler Thurlow zum *rector* von Muston in Leicestershire ernannt, wohin er im Februar 1789 mit seiner Familie zog. Im Jahre 1792 überließ er diese Pfarrei einem *curate* zur Verwaltung und zog nach Parham bei Aldborough, wo er bald zwei andere Pfründen übernahm: Swefling und Great Glemham. Er verlegte im Jahre 1796 seinen Wohnsitz nach Glensham Hall, dem Hause eines befreundeten Mr. North, 1801 nach Rendham, einem benachbarten Dorfe.

Um diese Zeit ergieng vonseiten der Bischöfe eine eindringliche Aufforderung, dass die Inhaber von Pfründen dieselben auch persönlich verwalten, nicht aber, um bequem leben zu können, Stellvertretern ohne Aufsicht überlassen sollten. So musste sich auch Crabbe von Suffolk trennen und kehrte im October 1805 nach Muston zurück. Dort verblieb er mit geringen Unterbrechungen, wie z. B. einem Aufenthalt in London im Jahre 1813, bis zum Jahre 1814. Am 21. October 1813 starb seine Frau, die schon lange Jahre sich keiner festen Gesundheit mehr erfreut hatte. Drei Werke, die seinen dichterischen Ruhm vermehrten, übergab er von dort aus der Öffentlichkeit: „*The Parish Register*" (1807); „*The Borough*" (1810), 1816 schon in 6. Auflage erschienen, „*Tales in Verse*" (1812). Vorher hatte er seit dem Jahre 1785 als Dichter der Öffentlichkeit gegenüber geschwiegen. Im Jahre 1814 bezog er als *rector* die Pfarrei Trowbridge in Wiltshire, die ihm der junge Herzog von Rutland anbot. Hatte ihn der Tod seiner Frau lange Zeit sehr niedergedrückt, so lebte er sich im Laufe der Zeit, gestützt durch die Nähe seiner beiden

---

[1]) Der Herzog war im Jahre 1787 in Irland gestorben.

Söhne, doch wieder in das veränderte Schicksal ein und suchte besonders Erheiterung durch jährliche Besuche in London, wo er stets in den höchsten und geistig leitenden Schriftsteller- und Künstlerkreisen wärmstens aufgenommen wurde. In das Jahr 1822 fällt ein Besuch bei Walter Scott in Edinburgh, mit dem er schon lange einen intimen Briefwechsel unterhalten hatte, bevor er ihn in London persönlich kennen lernte.

In der neuen Gemeinde wurde er zuerst unfreundlich, sogar mit Übelwollen aufgenommen, weil nämlich sein äußerst beliebter Vorgänger, nur um ihm Platz zu machen, beseitigt worden war; doch wusste Crabbe durch seine Milde, Offenheit und zahlreiche Wohlthaten bald alle Herzen umzustimmen. In den letzten Lebensjahren hatte er von häufigen Anfällen eines peinigenden Gesichtsschmerzes zu leiden, bewahrte jedoch bis zuletzt geistige Frische und zog sich nur ungern in den letzten Wochen von der Ausübung seines Amtes zurück. Er verschied am 3. Februar 1832. Wir werden die vielen schönen Züge seines menschenfreundlichen Wesens weiter unten noch näher beleuchten. Die Armen verloren an ihm einen Vater, die Hohen und Reichen einen geschätzten Freund.

Gleich nach seinem Tode wurde von den Bürgern behufs Errichtung eines Denkmals ein Comité eingesetzt, das, mit reichlichen Spenden von des Dichters Verehrern ausgerüstet, im August 1833 das vollendete Werk in der Kirche (der Seelengemeinde) enthüllen konnte. „*Born in humble life, he made himself, what he was . . .*" ist unter anderem auf dem Denkstein zu lesen, und wie er dieses Aufsteigen vollbrachte, das gewöhnlich nur großen Charakteren gelingt, wissen am besten jene zu würdigen, die seinem Leben und dichterischen Wirken einige Beachtung widmen.

Mr. P. Phillips, R. A., hat noch zu des Dichters Lebzeiten ein Porträt desselben gemalt, und der achte Band der Gesammtsausgabe des Jahres 1834 enthält einen nach diesem Bilde ausgeführten Stich.

Crabbes Werke.

Zur Übersicht folge hier eine chronologische Zusammenstellung der Werke Crabbes:

1775 *„Inebriety"; a Poem, in three parts.* Ipswich, *printed and sold by* C. Punchard.

1780 *„The Candidate"; a Poetical Epistle to the Authors of the Monthly Review.*

1781 *„The Library"* (anonym); und mit Angabe des Autors im Jahre 1783.

1783 *„The Village"*.

1785 *„The Newspaper";* 1856 ins Deutsche, 1858 ins Holländische übersetzt.

1807 *„Poems"*, enthaltend: *„The Parish Register"*, *„Birth of flattery"*, *„Sir Eustace Grey"* und einige andere Gedichte.

1810 *„The Borough"*.

1812 *„Tales in Verse"*.

1819 *„Tales of the Hall"*.

Für die *„Tales of the Hall"* und das Vervielfältigungsrecht der früheren Dichtungen bekam Crabbe von dem Verleger Murray die Summe von 3000 Pfund.

In der obigen Liste fehlen noch 22 Erzählungen, die zum erstenmal in der Ausgabe des Jahres 1834 (VIII. Band) unter dem Titel *„Posthumous Tales"* erschienen.

Die im Jahre 1834 von dem Sohne veranstaltete Gesammtausgabe erschien in neuen Ausgaben in den Jahren 1835, 1867, 1880.

Crabbe schrieb auch Predigten, Essays und naturwissenschaftliche Abhandlungen, die nicht in den Rahmen unserer Betrachtung fallen; ferner drei Novellen, die er aber, theils aus eigenem Missfallen, theils wegen des ungünstigen Urtheils seiner Frau, vernichtete. Dasselbe Schicksal traf einen in englischer Sprache verfassten *„Essay on Botany"*, weil ihm Mr. Davies, *Vice-master of Trinity*

College, Cambridge, nahe legte, dass es eine Erniedrigung der Wissenschaft bedeuten würde, über sie in einer modernen Sprache zu handeln.

Nicht poetischer Wert ist es, um dessentwillen wir jenem Jugendgedichte Crabbes unsere Aufmerksamkeit schenken, welches betitelt ist, „*Inebriety*“ (1775; vergl. Vol. I, p. 299 ff.); doch zur richtigen Beurtheilung späterer Leistungen gibt es uns interessante Anhaltspunkte und einen willkommenen Maßstab an die Hand. Es ist nicht das allererste Erzeugnis seiner Muse — er hatte ja mit einem in *Wheble's Magazine* für das Jahr 1772 veröffentlichten Gedichte „*On Hope*“ schon einen Preis errungen, in seinem engeren Freundeskreis zu Woodbridge sich überhaupt als Poet bekannt gemacht und nach Angabe seines Sohnes (Vol. I, p. 21 ff.) eine Schublade mit Versen gefüllt. Doch stellt es uns als erste größere und selbständige Publication ein hinreichendes Muster aller jener zum Glück verschollener Reimversuche dar. Popes Einfluss tritt uns aus dem Stil der Vorrede entgegen, Pope glauben wir gleich in den ersten Versen zu hören, und Pope ist der Meister, als dessen Schüler sich Crabbe ausdrücklich bekennt: „*Something by way of apology for this trifle is, perhaps, necessary; especially for those parts wherein I have taken such great liberties with Mr. Pope.*“ (Vol. I, p. 25). Durchaus sind Anklänge an die Dunciade und den Versuch über den Menschen zu verfolgen. Es fehlen nicht die üblichen Personificationen und mythologischen Umschreibungen abstracter Begriffe, die conventionellen weichlichen Naturbeschreibungen, die sich unverkennbar als epigonenhafte Entartung des Eclogenstils kundthun; und endlich nimmt auch das satirische Element einen nicht unbedeutenden Raum ein bei der Vorführung der verschiedenen Typen, an denen das Übel der Trunksucht als abschreckendes Beispiel auf den Leser wirken soll. Nicht innerer Gestaltungsdrang drückt dem Dichter die Feder in die Hand; nüchterne Reflexion lässt es ihm wünschenswert erscheinen, seinen Mitmenschen eine moralisierend-lehrhafte Epistel zu halten, um sie vom Genusse geistiger Getränke abzuschrecken; etwa wie Pope sich bemüssigt fühlte, einigen seiner seichten philosophischen Sätze über

die Weltordnung in dem Versuch über den Menschen ein poetisches Gewand umzuhängen. Einige Zeilen aus dem Eingang des Gedichtes mögen zeigen, wie stark der Einfluss Popes, des Meisters, auf unseren kaum zwanzigjährigen Dichter sich ausdrückt:

When winter stern his gloomy front uprears,
A sable void the barren earth appears;
The meads no more their former verdure boast,
Fast bound their streams, and all their beauty lost;
The herds, the flocks, in icy garments mourn,
And wildly murmur for the spring's return;
From snow-topp'd hills the whirlwinds keenly blow,
Howl through the woods, and pierce the vales below;
Through the sharp air a flacky torrent flies,
Mocks the slow sight, and hides the gloomy skies;
The fleecy clouds their chilly bosoms bare,
And shed their substance on the floating air;
The floating air their downy substance glides
Through springing waters, and prevents their tides;
etc. etc.

(Vol. II, pp. 299, 300.)

So geht es noch einige Zeit fort; dann folgen einige Episoden, die die Lehre bekräftigen sollen. Der Bauer, der betrunken heimkehrt, prügelt sich mit seinem Weib; ein Vicar trinkt und schwärmt in übler Gesellschaft, die er nur aus Gewohnheit und in Sorge um seine Beförderung zur rechten Zeit verlässt u. s. f. Dabei unterlaufen dem ungeübten Dichter oft recht geschmacklose und unpoetische Wendungen, besonders durch den Gebrauch füllender Beiwörter, wie:

„*Sleep in her woollen mantle wraps the pair,*“

oder:

„*Titles unmusical retorted round,*
On either ear with leaden vengeance sound“;

Am besten ist vielleicht die Versification gelungen, obwohl sie gerade in ihrem schüchternen Streben nach Correctheit eintönig wirkt und in scharfem Gegensatz steht zu Crabbes späteren Freiheiten. Das Gedicht ist im heroischen Reimpaar geschrieben und umfasst circa 300 Zeilen.

Wenden wir uns nun dem Gedichte *„The Candidate“* (1780) zu; auch dieses bietet, wie das eben besprochene, mehr Interesse als Episode in dem jugendlichen Ringen des nach festen Zielen suchenden Talents, als es als poetisches Erzeugnis an sich erfreulich wäre. Der Dichter hat inzwischen — wir stehen im Jahre 1780 — die rauhe Hand des Schicksals in ihrer ganzen Schonungslosigkeit zu fühlen bekommen und irrt ohne Mittel, ohne jegliche Hoffnung als literarischer Abenteurer in den Straßen Londons umher, wo er dann und wann an die Thüre eines Verlegers oder hohen Herrn klopft, um immer nur umso enttäuschter und entmuthigter sich selbst sammt den unwillkommenen Manuscripten und seinem bösen Begleiter, dem quälenden Hunger, zur Thüre hinausgedrängt zu sehen. Da rafft er sich noch einmal auf und fordert das Urtheil derjenigen heraus, die er für die einflussreichsten Richter hält, um endlich aus ihrem Munde zu erfahren, ob er ein Dichter sei oder nicht. Dem Titel beigefügt ist daher: *„A Poetical Epistle to the Authors of the Monthly Review“*. Bescheiden stellt er ihnen die Entscheidung über seine Zukunft, sein Glück und die Erfüllung seiner Träume anheim. Aber eben diese Bescheidenheit ist es, die uns zum mindesten unangenehm berührt, und die wir nur entschuldigen, da der Dichter im Drange der äußersten Noth seinen inneren Halt verloren hat. Und wie unglücklich war der Griff bei diesem Schritte, der nach Crabbes Meinung entscheiden sollte! Die Klagen über seine bisherigen Schicksale, die Herausforderung des Urtheils, die Betheuerung der inneren Berufung zur Poesie, die gleich wieder in das beschämendste Geständnis des Schwankens und der Unsicherheit übergeht, — all dies, verbunden mit einigen literarischen und biblischen Reminiscenzen und bitteren Ausbrüchen, in poetische Form kleiden und dies unerquickliche Gemisch nüchterner und heterogener Gedanken gerade als Probe seiner Fähigkeiten den Richtern unterbreiten — Crabbe hätte nicht unkluger handeln können. So fand dieses Sorgenkind seiner Muse denn auch kühle und kurze Abfertigung im Augustheft der „Monatlichen Rundschau“, wo nichts als einige metrische Unebenheiten und der stoffliche Mangel erwähnt wurden. Aus dem verschwommenen Inhalt gibt es weiter nichts

Wesentliches hervorzuheben. Einen Fortschritt gegen das frühere Gedicht bedeutet die Epistel kaum. Auch sie ist im heroischen Reimpaar abgefasst, und immer noch schwebt Popes Kunst als höchstes Ideal dem jungen Crabbe vor Augen. Er braucht es uns gar nicht ausdrücklich zu sagen; es genügen uns schon die „Nymphen und Feen“ in „Hainen und Grotten“, denen der Dichter seine Muse zu widmen gedenkt, d. h. falls die angerufenen Kritiker es ihm rathen. Übrigens haben nicht diese das letzte Wort gesprochen. So ernstlich war es im Grunde vonseiten des Dichters nicht gemeint mit jener vollkommenen Unterwerfung und passiven Rolle. In dem Gedichte selbst schon können wir zwischen den Zeilen lesen, dass er entschlossen ist, dem Dichterberufe nicht zu entsagen:

Ah! tell me not these empty joys to fly,
If they deceive, I would deluded die;
To the fond themes my heart so early wed,
So soon in life to blooming visions led,
So prone to run the vague uncertain course,
'T is more than death to think of a divorce.

(Vol II, p. 333.)

Die Rettung kam von anderer Seite, dem edlen Ästhetiker und Politiker Edmund Burke, der im Drange gesellschaftlicher Pflichten und eifriger politischer Thätigkeit es nicht verschmähte, ein langathmiges Bittschreiben eines unglücklichen Fremden zu beherzigen. So sehen wir Crabbe mit seiner nächsten Dichtung, „*The Library*“ (1781), endlich in glücklichen Verhältnissen, die sich eben mit dem Erfolge derselben noch weiter bessern sollten. Freilich scheint uns heute die günstige Aufnahme, welche das Gedicht auch von solchen Seiten erfuhr, die sich früher nichts weniger als entgegenkommend gezeigt hatten, zum großen Theile wenigstens auf dem Einflusse des hohen Gönners zu beruhen, der nicht müde wurde, Crabbe materiell zu unterstützen, maßgebenden Ortes einzuführen und in eine der Musen würdige gesellschaftliche Stellung zu heben. So sprechen denn die bekannten Kritiker der „Monatlichen Rundschau“ nun von dem „Producte keiner gewöhnlichen Feder“.

Aber der Dichter hat noch immer nicht sein eigentliches Wirkungsfeld gefunden; zu viele Fäden verbinden ihn noch mit der Zeit, die die Poesie verkannte. Der Stoff ist wieder so recht nüchtern lehrmeisterisch, entbehrt jeglicher Frische und Elasticität, um irgendwelche Richtung des Talentes zur Wirkung kommen zu lassen; zugleich zeigen die schlimmen Erfahrungen des Dichters noch ihre ungünstige Nachwirkung. Sorge, Unglück, Trauer u. s. f. sind es, die uns Menschen den Büchern zuführen, in denen wir Trost und Belehrung finden:

But what strange art, what magic can dispose
The troubled mind to change its native woes?
Or lead us willing from ourselves, to see
Others more wretched, more undone than we?
This, Books can do; — nor this alone; they give
New views to life, and teach us how to live.
(Vol. II, p. 31.)

Nach dieser allgemeinen Einleitung folgen wir dem Dichter in die ehrwürdigen Räume einer Bücherei. Bevor er den hier aufgespeicherten Denkmälern des menschlichen Geistes näher rückt, stellt er Betrachtungen an über Größe, Form und Ausstattung der Bücher, von den alten schwerbeschlagenen und angeketteten Folios bis zu den Moden der jüngsten Zeit. Dabei lässt er die Hoffnung durchblicken, einst selbst in ähnlicher Gesellschaft zu thronen:

With awe, around these silent walks I tread;
These are the lasting mansions of the dead: —
„The dead!“ methinks a thousand tongues reply;
„These are the tombs of such as cannot die!“
(Vol. II, p. 35.)

Und den Hauptheil des Gedichtes bilden nun Betrachtungen über die verschiedenen Wissenschaftsgebiete, die der Reihe nach in den wichtigsten Werken vertreten sind. In dieser Weise werden die theologische, philosophische, medicinische, juristische, historische, dramatische und die Romanliteratur besprochen; Aufgabe, Nutzen, Erfolge und charakteristische Züge der Gattungen angedeutet. Zuletzt fällt der Blick des Dichters noch auf die Reihe der bösen Kritiker, die er wehmüthig anruft, doch die armen, ohnehin

so geplagten Dichter zu schonen; dabei kommt uns der Gedanke an Crabbes eigene Person und Lage. Da erscheint der Genius des Platzes, der mit einigen moralisierenden Sätzen dem Dichter Trost spendet — man sieht nicht recht, warum.

Ich glaube, dass schon auf Grund dieser kurzen Andeutungen kaum jemand Lust verspüren wird, das Gedicht selbst vorzunehmen. Inhaltlich bezeichnet es gewiss nur wenig Fortschritt gegenüber den früheren; die ganze Anlage ist darauf angethan, dass der Dichter versuchen musste, möglichst viel Unpoetisches in Reime zu bringen. Und so weist denn auch dieses Product wieder auf Pope und seine Schule hin; auf die Männer, die mit den Ideen spielten, die Form aber vergötterten; die nicht dichteten, weil sie Großes, Schönes oder Gefühltes zu sagen hatten, sondern weil sie schöne Verse schreiben wollten, in die sie hineinschraubten, was immer sich bot. Das Lehrhafte nimmt einen bedeutenden Raum ein; ohne Zweifel gab es Crabbe Genugthuung, dass er seinen Gönnern Beweise seiner Kenntnisse, seiner fleißig und mühsam erworbenen Bildung geben konnte. Mit behaglicher Breite führt er deshalb aus, was er über theologische Streitliteratur, philosophische Theorien u. dgl. weiß.

Wir glauben an diesen Mustern die Art des jungen Crabbe hinreichend gekennzeichnet zu haben, und es wird umso erfreulicher sein, wenn wir bald sein Talent auf der richtigen Fährte erblicken. Nur einmal noch, bei dem Gedichte *„The Newspaper“* (1785) haben wir Ähnliches zu sagen, wie über die bisher besprochenen Gedichte. Es ist zwar im ganzen eine glückliche Satire auf die Tagespresse, die schon viel originelle Kraft verräth, doch können wir uns heute mit dem trockenen Vorwurf und der ganzen Grundidee, die uns nur mehr als verzopfte Engherzigkeit erscheint, nicht mehr befreunden.

Anders aber steht es um die Gedichte *„The Village“* und *„The Parish Register“*. Aus ihnen spricht Crabbe schon auf der Höhe seiner Kunst zu uns. Ja Crabbe hat vielleicht nie Schöneres, Kühneres geschrieben. Man könnte das erstgenannte Gedicht das Programm seines ganzen späteren Schaffens nennen, das in Grundzügen alle Gedanken, alle Schönheiten, alle Wahrheiten der späteren Dichtungen, kurz

alle seine Stärken vereinigt und verdichtet enthält. Es ist der Hauptsache nach beschreibend, nur theilweise mit epischen Elementen vermischt. Unbedingt verdient es in der Literaturgeschichte einen wichtigen Platz; denn es ist die erste realistische Dorfdichtung. In kurzen Skizzen wird das alltägliche Leben und Treiben in einem Dorfe geschildert, Sitten und Gebräuche, Leiden und Freuden der Bewohner. Zugleich verräth die meisterhafte Ausführung kleiner Episoden schon das epische Talent Crabbes. Die Fabeln des goldenen Zeitalters, die Albernheiten der Schäferromane zerstieben vor diesen trefflichen Momentaufnahmen; und doch haben wir auch nicht die verachteten, gebückten Frohnknechte, die die mittelalterliche Literatur schmäht und beschimpft, vor uns. Das erstemal die volle Wahrheit. Wir werden die hohe literarische Bedeutung p. 32 ff. weiter ausführen. Das *„Parish Register“* ist eine Sammlung kleiner Erzählungen, also rein epischer Gattung. Idee und allgemeiner Ton bleiben dieselben. Beim Durchblättern der Kirchenbücher, in denen die Geburten, die Eheschließungen, die Todesfälle verzeichnet sind, stößt der Dichter auf manchen Namen, der ihn an die merkwürdigen Schicksale seines Trägers erinnert. Und dann entsteht jedesmal ein Ganzes für sich, eine reizende, kleine Erzählung. Gar viel weiß der Dichter zu berichten, Gutes und Schlechtes, Heiteres und Trübes, immer Wissenswertes. Auch die Annalen des ärmlichsten Örtchens bergen Dinge, die die Welt mit Interesse hören kann. Es muss sich eben nur jemand finden, der es der Mühe wert findet, Einblick in jene Aufzeichnungen zu nehmen.

Von nun an hat Crabbe fast ausschließlich die epische Dichtung gepflegt. Nur einige Ausnahmen wollen wir hier besprechen.

Der poetische Wert der Gedichte *„The World of Dreams“* und *„Birth of Flattery“* ist gering. Doch Bedeutung besitzen *„Sir Eustace Grey“* (Vol. II, p. 261 ff.) und *„The Hall of Justice“* (Vol. II, p. 281 ff.), und diese verdienen umsomehr hervorgehoben zu werden, als sie unter den übrigen Dichtungen Crabbes sofort durch ihren Ton auffallen, und die Ansichten über deren Wert und Schönheit sehr getheilt sind. Mit dem Stoff der *„Hall of Justice“* begibt sich Crabbe

auf ein Gebiet, das sich von dem Alltäglichen und Wahrscheinlichsten des Lebens ziemlich entfernt. Doch unmöglich und übertrieben phantastisch ist der Stoff nicht, das Pathos und die gesteigerten Leidenschaften den Personen und ihrer Umgebung vollkommen entsprechend. Das zügellose Leben einer Zigeunerbande kennt nicht die Fesseln, die uns die Gesetze des Staates, der Religion und der Familie auferlegen, und zur Zeit, als diese eigenthümlichen Schwärme noch in großer Anzahl und ungestörter als heute durch die Länder zogen, mögen sich im Schoße derselben ähnliche Tragödien öfter abgespielt haben, als wir Menschen geordneter Cultur vermuthen würden. Der Inhalt ist folgender: Ein junges Weib, ein Kind auf ihren Armen haltend, wird bei einem Diebstahl ertappt. Sie erzählt vor dem Richter, wie Noth, Verzweiflung und die Liebe zu ihrem Kinde sie zur That trieben. Den Haupttheil des Gedichtes bildet die Erzählung ihrer Vorgeschichte. In früher Jugend verwaist, schloss sie sich einer Zigeunerbande an und entbrannte in Liebe zu Aaron, dem Sohne des Führers. Dieser selbst trägt nach ihr Begehr, und in seiner unwidersprochenen Häuptlingsallmacht misshandelt und vertreibt er Aaron, um hierauf dessen Geliebte zum Beischlafe zu zwingen. Der Sohn schwört dem Vater Rache und ermordet ihn eines Tages abseits im Walde. Da Aaron von allen geliebt, der gewaltthätige Häuptling aber verhasst war, wirft keiner jenem die allerdings fast offenkundige Schuld vor. Man schweigt und lässt Aaron gewähren. Er vereinigt sich nun mit seiner Geliebten, diese aber hat nachts in ihrer erregten Phantasie eine fürchterliche Vision des Gemordeten. Das Kind, welches sie vom Alten empfangen und nun gebiert, entreißt ihr Aaron in eifersüchtiger Wuth und verstößt es. Sie glaubt es todt. Nach dem Tode Aarons verbindet sie sich mit einem Manne, der aus ihren Reizen Geschäft macht und, als ihre jugendliche Schönheit entflohen ist, sie misshandelt. Nun wandert sie als Wahrsagerin ohne sichern Unterhalt umher und findet durch Zufall ihr verschollenes Kind wieder, das sie nun um nichts mehr von sich lässt und vor der Schande der Mutter bewahren will. Die Noth treibt sie zum Diebstahl, der sie dem Gerichte preisgibt.

Körtings Hinweis auf die Gattung der Schauernovelle[1]) kann sich wohl nur auf die Episode der Vision beziehen; doch einem von Angst und Schuld gequälten weiblichen Geiste, der in der Höhe der Affecte sein Gleichgewicht verloren hat, eine solche beizulegen, ist psychologisch durchaus berechtigt. Crabbe selbst hat seine Rechtfertigung angedeutet: *The state of mind here described will account for a vision of this nature, without having recourse to any supernatural appearance.* Vol. II, 288. Auch das Motiv des Vatermordes können wir unter den gegebenen Umständen nicht so absprechend beurtheilen. In einer Bande wandernder Zigeuner sind die verwandtschaftlichen Grenzen nicht so eng gezogen; schon durch die Lebensweise muss der Begriff Familie im engeren Sinne und damit auch die Familienpietät sich abschwächen.

Um das Ganze in seiner packenden Kraft zu würdigen, lässt sich die Lectüre nicht ersetzen durch Proben und Zergliederungen. Trotzdem möge gerade jene Stelle der Vision hier Platz finden.

When waking, on my heaving breast
I felt a hand as cold as death:
A sudden fear my voice suppress'd,
A chilling terror stopp'd my breath.

I seem'd — no words can utter how!
For there my father-husband stood, —
And thus he said: — „Will God allow,
The great Avenger just and good,
A wife to break her marriage vow?
A son to shed his father's blood?"

I trembled at the dismal sounds,
But vainly strove a word to say,
So, pointing to his bleeding wounds,
The threat'ning spectre stalk'd away.

I brought a lovely daughter forth,
His father's child, in Aaron's bed;

---

[1]) Vgl. „Grundriss der Geschichte der englischen Literatur" von Körting. II. Auflage, Münster i. W., 1893, p. 325.

He took her from me in his wrath,
„Where is my child?“ — „Thy child is dead.“

'T was false — we wander'd far and wide,
Through town and country, field and fen.
Till Aaron, fighting, fell and died,
And I became a wife again.

I then was young: — my husband sold
My fancied charms for wicked price,
He gave me oft for sinful gold,
The slave, but not the friend of vice: —
Behold me, Heaven! my pains behold,
And let them for my sins suffice!

Besonders schön in dem Gedichte ist die Art, wie das Schauerliche und Abscheuliche wieder gemildert und aufgehoben wird durch edle, sanfte Züge. Das Weib hat grob gesündigt, doch ihr Wille ist rein geblieben, und in aufrichtiger Reue und aufopfernder Liebe zu ihrem Kinde sühnt sie nach Kräften die Vergangenheit.

„Sir Eustace Grey“ entstand sechs Jahre später (1804), und für seine einheitliche Gestalt und lebendige Durchführung war gewiss von Einfluss, was Crabbe jun. berichtet: *It was in the winter 1804—5, during a great snow storm, that, shut up in his room, he wrote almost currente calamo his S. E. Gr.* — Vol. I, 262. Ein Wahnsinniger erzählt im Irrenhause seine bewegte und schuldbeladene Vergangenheit. Das Toben des Schneesturmes vor den Fenstern mag der Phantasie des Dichters wie ein Bild und Gleichnis der stürmischen Affecte seines wahnsinnigen Helden geschienen und seiner Feder geholfen haben. Auch hier sehe ich nichts Phantastisches, Unmögliches oder auch nur Unwahrscheinliches. Wie oft kommt es vor, dass ein betrogener Gatte auf dem Gipfel leidenschaftlicher Eifersucht zur ärgsten That der Rache, zum Morde der beiden Schuldigen sich hinreißen lässt? Und ist es ferner unnatürlich, dass er im Laufe der Zeit, wenn die Affecte sich mildern, von Reue, Schmerz und Erinnerung an die Zeit seiner ungetrübten Liebe gepeinigt, in Melancholie und Wahnsinn verfällt? Freilich, nicht jeder Dichter dürfte sich an einen solchen

Vorwurf heranwagen, ohne abstoßende Zerrbilder oder den Effect des Lächerlichen zu erzielen. Crabbe aber hat bewiesen, dass er der Aufgabe vollauf gewachsen war; er hatte sich diese sogar erschwert durch die Einkleidung, d. h. durch Einführung der directen Rede, in der er den Wahnsinnigen seine eigene Geschichte erzählen lässt.

Das Motiv des Ehebruchs findet sich bei Crabbe öfter verwendet, theils in längerer Ausführung, theils in kurz angedeuteten Episoden. So in *„The Struggles of Conscience“* Vol. V, 112—113; *„Edward Shore“* Vol. V, 39 ff; *„Sir Owen Dale“* Vol. VII, 5 ff.; *„Villars“* Vol. VIII, 103 ff.; *„The Dealer and Clerk“* Vol. VIII, 211 ff. Auch an die Darstellung des Wahnsinns ist er an anderen Stellen herangetreten; so in *„Rachel“* Vol. VIII, 93 ff., *„Peter Grimes“* Vol. IV, 39 ff.; *„Edward Shore“* Vol. V, 39 ff.

In der Behandlung von gesteigerten Gemüthsfunctionen zeigt sich Crabbe überhaupt als Meister, und vielen seiner Gedichte wohnt geradezu dramatische Kraft inne. Eines der besten Muster in dieser Hinsicht ist *„The Confidant“* Vol. V, 137 ff., eine Erzählung, die sich aus der Furcht und Scham einer Gattin, die in ihrer frühesten Jugend verführt worden war, aus der niedrigen Ausbeutung dieses Geheimnisses vonseiten einer Jugendfreundin, und der edlen Großmuth des Gatten äußerst spannend aufbaut und durch die Einführung des Gleichnisses vom Kalifen und Pagen aufs wirksamste mit der Entlarvung und gerechten Bestrafung der Erpresserin abschließt. Diese Erzählung wurde von Charles Lamb (1775—1834) dramatisch bearbeitet,[1]) und mit Recht fügt der Sohn des Dichters bei Erwähnung dieser Thatsache hinzu: *Our wonder is, that so little use has hitherto been made of our Poet's tales, as materials for dramatic composition.* Wie geeignet wären z. B. noch die Erzählungen *„Smugglers and Poachers“* Vol. VII, 251 ff.; *„Ruth“* Vol. VI, 93 ff. u. a.

Die *„Tales of the Hall“* bilden eine sogenannte Rahmenerzählung. Ein Herr wird auf seinem Landsitze von seinem Bruder nach langen Jahren wieder besucht und erzählt diesem während der Dauer des längeren Aufenthaltes nach

---

[1]) Blackwood's Magazine XXIV, 764.

und nach die Geschicke verschiedener Personen, für die er Interesse und Theilnahme zeigt. Die Form ist nicht glücklich. Die paar einleitenden Worte, die Begrüßungen der Brüder jeden Morgen u. s. f. könnten nicht nur ohne Schaden für die Wirkung der einzelnen unabhängigen Erzählungen fortgelassen werden, sondern bilden sogar ein lästiges, die Aufmerksamkeit und das Genießen des Lesers störendes Beiwerk. Auch die *„Posthumous Tales“* (6. bis 22.) sind wieder ein Cyklus mit dem gemeinsamen Titel *„Farewell and Return“*. Der Dichter stellt sich vor, nach langer Zeit in den Ort, wo er seine Jugend verbrachte, zurückzukehren und dort einen Mann um die Schicksale seiner alten Bekannten zu befragen. Jede der Erzählungen zerfällt in zwei Theile; im ersten scheidet der Dichter aus der Heimat; im zweiten erzählt der Freund das inzwischen Vorgefallene. Es gilt dasselbe wie oben; bei Rahmenerzählungen gelingt es fast nie, die gefährliche Klippe der Langweile zu umschiffen. Chaucer freilich verzeihen wir alle, weil er in der Umrahmung der *„Canterbury Tales“* an sich schon uns die köstlichsten Perlen seines Humors geschenkt hat.

Wir können nicht daran denken, den Inhalt aller Dichtungen Crabbes zu zergliedern, besonders sämmtlicher kleinen Erzählungen, die in den vier Sammlungen *„The Borough“*, *„Tales in Verse“*, *„Tales of the Hall“*, *„Posthumous Tales“* enthalten sind. Nur auf einige allgemeine Züge sei noch hingewiesen. Überall tritt uns in Crabbe der treffliche Kenner der verborgensten Triebe des Individuums, der rastlose Beobachter gesellschaftlicher Zustände entgegen. Wo diese seinem Bewusstsein von Recht und Pflicht zuwiderlaufen, weiß er mit wenigen, sicher geführten Zügen die wirksamsten Skizzen hinzuwerfen. Sein einzelner Fall in fein psychologischer Entwickelung tritt uns jedesmal als Typus der ganzen Gattung klar vor Augen. Wir wollen zwei Beispiele anführen, wenn sie aus der großen Menge auch nur ganz von ungefähr herauszugreifen sind. Folgen wir dem Dichter in das Armenhaus eines Dorfes. Der Arzt, wenn man das Ungeheuer so nennen soll, hält eben seinen Tagesbesuch:

A potent quack, long versed in human ills,
Who first insults the victim whom he kills;
Whose murdr'ous hand a drowsy Bench protect,
And whose most tender mercy is neglect.
Paid by the parish for attendance here,
He wears contempt upon his sapient sneer;
In haste he seeks the bed where Misery lies,
Impatience mark'd in his averted eyes;
And, some habitual queries hurried o'er,
Without reply he rushes on the door:
His drooping patient, long inured to pain,
And long unheeded, knows remonstrance vain;
He ceases now the feeble help to crave
Of man; and silent sinks into the grave.

Vill., Vol. II, 85—86.

Crabbe hatte als Priester Einblick und als Mediciner Ve rständnis genug für solche Verhältnisse, und wir dürfen seiner Feder glauben, dass leider nur zu oft das Leben der hilflosen Armen solchen Händen anbefohlen war. Weil wir schon an dieser Stätte des Elends sind, hören wir gleich weiter: Der Arme, der für seinen Leib nicht mehr hoffen darf, sucht angesichts des Todes wenigstens noch geistigen Trost und verlangt nach dem Priester, der also dargestellt wird:

A jovial youth, who thinks his Sunday's task
As much as God or man can fairly ask;
The rest he gives to love and labours light,
To fields the morning, and to feasts the night;
None better skill'd the noisy pack to guide,
To urge their chase, to cheer them or to chide;
A sportsman keen, he shoots through half the day,
And, skill'd at whist, devotes the night to play:
Then, while such honours bloom around his head,
Shall he sit sadly by the sik man's bed?

Vill., Vol. II, 86—87.

Ärmliches Geleite hat den Verstorbenen zur letzten Ruhe gebracht.

The bell tolls late, the moping owl flies round,
Fear marks the flight, and magnifies the sound;

The busy priest, detain'd by weightier care,
Defers his duty till the day of prayer;
And, waiting long, the crowd retire distrest,
To think a poor man's bones should lie unblest.

Crabbe rückt also auch seinen eigenen Berufsgenossen tüchtig an den Leib, und es darf uns daher nicht wundernehmen, wenn er es so überall hält, wo er der Gesellschaft die Augen öffnen kann und dem Unterdrückten beispringen zu müssen glaubt. Die großen und kleinen Betrüger und Tyrannen stellt er bloß, politischen Hass und religiöse Intoleranz weiß er ins richtige Licht zu stellen, die mangelhafte Pflege der Justiz ebenso wie Grausamkeiten der Militärverwaltung. Wieder drängt sich uns ein Beispiel wenigstens auf, die fünfte Erzählung der „*Tales of the Hall*" Vol. VI, 93 ff. Es bezieht sich auf die grausame Sitte der sogenannten „*pressgangs*", die in unruhigen Zeiten noch immer die Schrecken der armen Küstenbewohner bildeten, obwohl schon im Jahre 1641 ein Parlamentsbeschluss es für ungesetzlich erklärt hatte, Leute ohneweiters mit Gewalt zum Kriegsdienste zu Lande oder zu Wasser hinwegzuschleppen.[1]) Ein Mädchen lässt sich durch die Bitten ihres Geliebten bewegen, ihre Unschuld zu früh preiszugeben. Bald soll sie ja das Band rechtmäßiger Ehe verknüpfen. Da wird plötzlich — es ist Kriegszeit — auch der kleine Ort an der Küste von einem Trupp roher Gesellen, die das Handwerk der „*Presse*" betreiben, überrumpelt und der Bräutigam mit anderen Burschen für den Schiffsdienst hinweggeschleppt. Das verlassene Mädchen wird Mutter. Eigene Scham und Verachtung der Außenwelt beugen sie nieder. Da findet sich ein Mann, der ihren

[1]) Erst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gelang es, nach und nach diese barbarische Sitte auszurotten. John Forster berichtet in seinem Buche „*Life and Adventures of Oliver Goldsmith*" einen Fall, der wohl geeignet ist, das Übel zu illustrieren:

It was but four years after this that the Government, which had reduced a young wife to beggary by „pressing" her husband to sea, sentenced her to death for entering a draper's shop, taking some coarse linen off the counter, and laying it down again as the shopman gazed at her; listened unmoved to a defence, which might have penetrated stone, that inasmuch, since her husband was stolen from her, she had had no bed to lie upon, nothing to clothe her children, nothing to give them to eat.

Fehltritt vergessen und sie zur Frau nehmen will. Der Vater des Mädchens unterstützt sein Vorhaben. Da sie ihrem ersten Schwur treu bleiben will, wird sie tyrannisch behandelt und soll eben mit Gewalt zur Ehe genöthigt werden, als sie sich von einer Klippe ins Meer stürzt, um Schande und Unglück zu begraben und einer trostlosen Zukunft zu entgehen.

Doch wir haben nun genug von der einen Seite gesprochen. Nicht immer gestaltet sich das Leben so düster und elend. Dem scharfen Beobachter und getreuen Darsteller entgehen auch die heiteren und komischen Seiten nicht, und selbst das alltägliche Leben bietet ihrer genug. Gerade in der einfachen, ungesuchten Art besteht der Reiz, der Crabbes Humor anhaftet. Da fällt uns z. B. die Gestalt des Ehemanns ein, der in gehobener Weinlaune in der Mitte seiner Clubgenossen sich seiner häuslichen Oberherrschaft brüstet, sich aber infolge einer Wette, die als Beweis dienen soll, als kläglicher Pantoffelheld entpuppt und gehörig blamiert. „*Tales in Verse*“ XVIII, Vol. V, 185 ff. Und so könnten wir noch ungezählte Beispiele beibringen.

Crabbe wurde immer von außen zum poetischen Producieren angeregt. Es gibt kaum ein tiefer eingreifendes Ereignis in seinem Leben, das er nicht in kleineren Gelegenheitsdichtungen oder in seinen größeren epischen Gedichten verwertet hätte. Die Behauptung, Crabbe sei kein erfindender Dichter, mag zuerst schwer nachweisbar scheinen angesichts der großen Zahl seiner Verserzählungen. Doch bei näherer Betrachtung findet sich die Bestätigung. Die inspirierenden Begebenheiten lassen sich oft nachweisen. In vielen Fällen gibt die Gesammtausgabe in Fußnoten die entsprechenden Aufklärungen. Anderes lässt sich in Vorreden und an der Hand der Biographie verfolgen. Begebenheiten seiner nächsten Umgebung und Porträts seiner Angehörigen sind wiederzuerkennen. Und immer ist das, was er uns erzählt, so greifbar dem Leben entnommen, dass wir vermuthen dürfen, es habe sich fast ganz ebenso irgendwo einmal zugetragen. In Ausübung seines doppelten Berufes, als Priester und Arzt, kam er in nahe Berührung mit den intimsten persönlichen und Familienverhältnissen und konnte den innern Menschen ebenso eingehend studieren,

wie er dessen Handlungen und äußeren Umstände beobachten durfte. In seinen Erzählungen findet sich daher auch nichts Phantastisches, nichts Unmögliches, kein Flug abstracter Gedanken oder bloße Schwärmereien. Damit erinnert er vor allem an Goldsmith. Wie dieser, wusste er aus allem, was ihn umgab, zu schöpfen; aus bedeutenden und unbedeutenden Vorfällen, aus der Beobachtung guter und schlechter Menschen. Eine Ausnahme machen höchstens die Gedichte „*The World of Dreams*“ und „*Birth of Flattery*“, vielleicht noch „*Sir Eustace Grey*“ und „*The Hall of Justice*“, von denen wir schon gesprochen. Von allen übrigen konnte er mit Recht sagen:

> *This let me hope, that when in public view*
> *I bring my Pictures, men may feel them true;*
> „*This is a Likeness*“, *may they all declare,*
> „*And I have seen him, but I know not where*“.

Crabbes Sprache ist äußerst einfach, den Stoffen gemäß manchmal sogar prosaisch und alltäglich, recht wenig mit aus der Natur geschöpften Gleichnissen geschmückt. Meist sind es nur Fälle der unmittelbarsten Anschauung und allgemein volksthümlicher Verständlichkeit, die sich der Phantasie des Dichters darboten; selten länger ausgeführt, nur mit einigen Zügen die Vergleichung andeutend. Er kam in seinen späteren Dichtungen fast ganz davon ab und widmete sich immer ausschließlicher der menschlichen Charakterzeichnung, der Kunst, in deren Ausübung er sich durch kein unnöthiges Seitwärtsblicken stören ließ. In den Werken seiner jüngeren Epoche finden sich wohl noch treffliche Naturschilderungen, wahre Stimmungsbilder, besonders wo er seinen Liebling, das Meer, in seinen Launen belauscht. Doch später schwindet immer mehr und mehr seine Aufmerksamkeit für die leblose Natur. Wer die Werke Crabbes gelesen hat, hat sich ein großes Stück englischer Culturgeschichte und Kenntnis national-englischen Geistes angeeignet; und so groß sind die Veränderungen, die ein Jahrhundert mit sich bringt, nicht, dass wir heute seinen Gemälden gegenüberstünden wie Bildern entschwundener Zeiten. Der allgemeine Charakter des Volkes, die Eigen-

thümlichkeiten der einzelnen Stände, ihre Gesetze, sociale und religiöse Einrichtungen, und was alles einer Nation den individuellen Stempel aufdrückt, ist dem Leser in bunter Abwechslung einzelner klar umrissener Bilder vor Augen geführt und seinem Gedächtnisse eingeprägt, sodass er am Schlusse einen wohlgefügten Gesammtbegriff empfangen hat. Und wenn er auch einer anderen Nation angehört, wird er sich doch nicht interesselos abwenden. Denn unter dem verschiedenartigsten Gewande verbirgt sich der allgemein-menschliche Kern, das immer und überall gleiche Triebrad der Gefühle. Er braucht nur Mensch zu sein und weiß, dass auch er und seine Landsleute in derselben Weise wie Crabbes Gestalten lieben und hoffen, trauern und irren, bereuen und verzweifeln. Und er wird auch Unterhaltung gefunden haben. Stehlichs Bemerkungen (p. 19—20) geben einen ganz falschen Begriff von Crabbes Eigenthümlichkeit. Er sagt: „Jene sonderbare Neigung, gerade die Schattenseiten des Lebens dichterisch zu behandeln, erklärt die fast an Byron'schen Weltschmerz erinnernde Schwermuth (!), welche die Mehrzahl seiner Poesien durchzieht und selten einer sonnigen Heiterkeit Platz macht. Man sieht hieraus, wie gemüthvoll innig unser Dichter das Schmerzliche des Menschenloses ergriffen und wie tief er die Leiden des Lebens mitfühlt. Aus diesem Grunde führt uns auch seine zum Pessimismus neigende Weltanschauung die ganze rauhe Wirklichkeit des Elends vor Augen, ohne dass er seiner Darstellung einen weniger melancholischen Ausdruck zu geben vermag."

Das heißt Crabbe recht oberflächlich auffassen. Was den Pessimismus betrifft, werden wir noch weiter unten einiges zu sagen haben. Jener Hinweis auf Byron ist vollkommen unzutreffend: Byron, mit sich und der Welt zerfallen, ist erfüllt von Lebensüberdruss, von Hass und Bitternis gegen die bestehende Welt — er hadert. Crabbe bedauert.

Crabbes Stellung und Bedeutung in der Literaturgeschichte.

Man nannte Crabbe „the poet of the poor“; ich möchte dies nicht so unbeschränkt anwenden. Es ist zwar wahr, dass kein Dichter vor ihm mit so ausgedehnten und naturgetreuen Schilderungen zu den Hütten der Armen herabgestiegen ist; doch Crabbe kannte auch die höheren Classen: die mittleren, die hohen und die höchsten, und er hat sich nicht enthalten, ihnen ihre Züge abzulauschen, und in seiner originellen Weise diese wieder in Gestalten zu verkörpern. Vor allem blieb er dabei vollkommen unparteiisch. Wir finden, dass er seine Menschen ohne Rücksicht auf den Stand, sowie er sie gerade im Leben hatte beobachten können, bald mit edeln Zügen ausstattete, bald als verworfene Creaturen schilderte. Besitz, Geburt, Stellung, Kleid sind für ihn Nebensache, wenn er sein geübtes Forscherauge in das Innere des Menschen eindringen lässt: da liegt für ihn die Entscheidung. Also warum sollten wir ihn gerade den Dichter der Armen nennen? Er ist vor allem menschlich, und damit glauben wir ihn am besten zu charakterisieren.

Übrigens ist leicht zu erklären, wie man sozusagen ganz unbewusst und unwillkürlich zu dieser einseitigen Auffassung kam. Einerseits pflegte man allgemein als Muster seiner poetischen Eigenart die Gedichte *„The Village“* und *„The Parish Register“* aufzustellen und vornehmlich an diese die Kritik zu knüpfen. Das, freilich, waren Gedichte, die den arbeitenden und darbenden Armen vorsätzlich gewidmet waren; der Leser sollte darin gewahr werden, wie er in Genuss und Reichthum oder im Getriebe großer Städte für die Leiden jener blind ist, und wie weit schön geschmiedete Verse über Hirtenliebe und Dorfglück von der Wirklichkeit sich entfernen; vgl. die Verse in *„The Village“*, II, 75—76:

Yes, thus the Muses sing of happy swains,
Because the Muses never knew their pains.

Und ferner:

By such examples taught, I paint the Cot
As Truth will paint it, and as Bards will not.

Ähnlich im „*Parish Register*“, II, 142:

Is there a place, save one the poet sees,
— — — — — — — — — — — —
Where young and old, intent on pleasure, throng,
And half man's life is holiday and song?

Doch diese Gedichte machen nur einen kleinen Bruchtheil von Crabbes Poesien aus, und um ihn erschöpfend zu charakterisieren, müssen wir uns weiter in denselben umsehen.

Ferner aber und wesentlicher ist jene irreführende Bezeichnung begründet im Entwickelungsgang der gesammten abendländischen Literaturen, für die Crabbe mit seiner neuen Weise etwas ganz Originelles und fast Unerhörtes bot, indem er den Bettler, den Bauer, den Arbeiter in ihren Menschenrechten jedem anderen Erdensohne gleichstellte und sie in der dieser Grundlage entsprechenden Art in den Kreis seiner Erzählungen zog. Dies musste auffallen zu einer Zeit, wo der Begriff allgemeiner Menschlichkeit sich gleichsam erst nach und nach zu bilden begann, man stellte es als Hauptkennzeichen seines Dichtens auf und nannte ihn den Dichter der Armen.

Es genügt hier, die Stellung, die den unteren Menschenclassen in den Literaturen zugewiesen war, mit wenigen Worten ins Gedächtnis zu rufen. Am deutlichsten spricht das Drama, die Entwickelungsgeschichte der Tragödie und Komödie und die Theorien über die Grenzen der beiden. Das ganze classische Alterthum fühlt nur ein Mitleid, das für die höchsten Stände gilt; für diese ist das Gebiet des Trauerspiels reserviert. Gilt es Thorheiten und menschliche Verirrungen lächerlich zu machen, so kommen die niederen Classen an die Reihe; darin liegt Entstehung, Zweck, zugleich Grenze der Komödie. Wir haben es mit zwei scharf getrennten Gebieten zu thun, deren Grenzen die Dichter eifersüchtig bewachen. Und um die Mitte des 18. Jahr-

hunderts stand es in den Literaturen Europas noch ziemlich beim Alten. Man hat Mitleid für Könige, Prinzen und hohe Staatspersonen; man lässt andere Menschenkinder an der Handlung nur theilnehmen durch Überbringung eines Briefes, durch Tragen einer Schleppe u. dgl., weil man sie unfähig und unwürdig höherer Einmischung hält — oder halten zu müssen glaubt. Nachdem Shakspere in seiner unnahbaren Sonderstellung dahingegangen war, trat schnell auch in England wieder die Umkehr zum Schlechtern ein, dank dem verderblichen Einflusse des geknechteten französischen Geistes.

Wir können es heute kaum begreifen, dass man so spät an den alten Ideen zu rütteln begann. Für den modernen Menschen ist es eben unmöglich, sich ganz in den Geist der früheren Jahrhunderte hineinzudenken. Abgesehen von den großen Thaten der englischen Philosophie am Ausgange des 17. und am Beginne des 18. Jahrhunderts, liegt der Geist der Völker, soweit er sich in der Literatur ausdrückt, noch in den engsten Fesseln um jene Zeit. Nur einzelne, isolierte Ansätze künden den kommenden Umschwung an. Hier ist vielleicht nicht mit Unrecht der französische Dramatiker Alexander Hardy (1570—1630) zu nennen, der als erster ein buntes Gemenge von Personen aus dem Volke auf die Bühne brachte; aber der Fortschritt ist noch gering; denn es handelt sich meist noch um Fälle, wo Lächerlichkeit oder Schlechtigkeit bei uns Mitleid oder Abscheu hervorrufen. Erst nach langer Entwickelung wurden die Dichter gerechter, von ihren rein höfischen und aristokratischen Principien abzulassen und der Idee allgemeiner Menschenwürde näher zu rücken. Auf dem Gebiete des Dramas beginnt die neue Ära mit George Lillo (1693—1739), dem Schöpfer des bürgerlichen Trauerspieles, der auf Frankreich und Deutschland so befruchtend wirken sollte.

In den andern Dichtungsarten scheint der Wandel noch langsamer vor sich gegangen zu sein. Die mittelalterliche Ritterpoesie, die von Bauern, wenn überhaupt, wie von schwarzen thierähnlichen Gebilden spricht, wirkte zu lange nach. Als eigenthümliches Zwischenglied schieben sich dann jene Producte dichterischer Phantasie ein, die in das entgegengesetzte Extrem verfallen: jene nämlich, welche die

unteren Classen, besonders die Landbewohner, in idealer Verklärung darstellen, was dieselben ebensowenig wie das Gegentheil ihren höheren Mitmenschen annäherte, weil die Absurdität von vornherein jeder Wirklichkeit Hohn spricht. Übrigens hat auch die dramatische Dichtung mit ihrem Zweige der Schäferspiele daran theilgenommen. Man führt uns Bauern vor, die in ihrem Gemisch von Rührung, Großmuth und idealer Liebe ein vollendetes Zerrbild abgeben und unser Innerstes höchst kalt lassen, weil wir wissen, dass es solche Geschöpfe seit Menschengedenken nicht gegeben hat.

Wir brauchen nur die Namen Goldsmith, Richardson, Fielding zu erwähnen, um anzudeuten, wann und wo auch auf anderen Gebieten die neuen Ideen zu keimen beginnen.

Aber Crabbe scheint uns alle seine Vorläufer zu übertreffen durch weitere Auffassung. Dass er nicht so epochemachend gewirkt hat, dafür wollen wir später Gründe angeben. Um seine Stellungnahme zu den erwähnten Übertreibungen nach der einen wie nach der andern Seite hin zu beleuchten, führen wir am besten seine eigenen Worte ein, Vorrede zum „*Parish Register*“, Vol. II, 20:

. . . *he* (der Leser) *will find an endeavour once more to describe village manners, not by adopting the notion of pastoral simplicity, or assuming ideas of rustic barbarity, but by more natural views of the peasantry* . . .

Einen ähnlichen Gedanken spricht die Einleitung zum ersten Buch des Gedichtes „*The Village*“ aus. Crabbe verstand und wagte es, sich vollkommen von allen Vorurtheilen und allem Hergebrachten zu emancipieren, uns alle Classen zu zeichnen, wie sie sind, mit ihren Fehlern und Schwächen, ihren Vorzügen und Tugenden. Ich kann an dieser Stelle nicht unterlassen, noch auf eine Aufzeichnung in einem Notizbuche Crabbes hinzudeuten, die sich auf das Gedicht „*The Borough*“ und dessen Personen bezieht, und die so recht deutlich zeigt, wie sehr er immer bestrebt war, auf den eigentlichen Kern des Menschen einzugehen, ihn herauszuschälen aus den Fesseln der Convention, den Vorurtheilen und äußerlichen Einflüssen, die die natürliche Entfaltung hemmen. Sie lautet:

I have chiefly, if not exclusively, taken my subjects and characters from that order of society, where the least display of vanity is generally to be found, which is placed between the humble and the great. It is in this class of mankind that more originality of character, more variety of fortune, will be met with; because, on the one hand, they do not live in the eye of the world, and, therefore, are not kept in awe by the dread of observation and indecorum; neither, on the other, are they debarred by their want of means from the cultivation of mind and the pursuit of wealth and ambition, which are necessary to the development of character displayed in the variety of situations to which this class is liable. Vol. III, 13.

Kehren wir zu unserer Betrachtung zurück. Crabbe hat also in der Mehrzahl seiner Erzählungen seine Gestalten den mittleren Classen entlehnt; dazu kommen noch viele aus den oberen, und es ist daher unzutreffend und irreführend, ihn „*poet of the Poor*“ zu nennen. Dass dies trotzdem geschah, hat seinen Grund darin, dass er dort, wo er sich mit den Armen befasste, ganz neue Töne anschlug, die vor allem die Aufmerksamkeit erregen und überraschen mussten.

Es wäre aber ganz falsch, wenn man Crabbe für einen hitzigen Parteimann oder Umstürzler hielte. Davor schützte ihn seine ruhige, friedliebende Natur und sein weiches Gemüth, das vor jeder Verletzung eines Mitmenschen zurückschreckte, ihn aber nicht hinderte, die Übel seiner Zeit und Nation zu erkennen. Weit entfernt, hetzerische und aufwiegelnde Tendenzen zu predigen, erhebt er sich kaum und nur selten zum satirischen Tone; diese Art, irrende Menschen zu schildern, lag seiner Natur gänzlich ferne. Mit sichtlicher Betrübnis löste er seine Aufgabe, wo es galt, Faules aufzudecken, nicht aber mit Härte und Tadel. Immer sucht er, Vergehen und Schlechtigkeit zu entschuldigen und als durch Umstände und Erziehung nothwendig herbeigeführte Übel hinzustellen. Vgl. „*Posthum. Tales*“, Vol. VIII, 43:

Alas! he look'd but to his own affairs,
Or to the rivals in his trade, and theirs;
Knew not the thousands who must all be fed,
Yet ne'er were taught to earn their daily bread;

Whom crimes, misfortunes, errors only teach
To seek their food where'er within their reach,
Who for their parents' sins, or for their own,
Are now as vagrants, wanderers, beggars known,
Hunted and hunting through the world, to share
Alms and contempt, and shame and scorn to bear;
Whom Law condemns, and Justice, with a sigh,
Persuing, shakes her sword and passes by. —

Zur Zeit der französischen Revolution wurde er verdächtigt, jakobinischer Gesinnung zu sein; man könnte kein unzutreffenderes Urtheil sich über ihn bilden, als wenn man dies annähme. Freilich ist es wahr, dass er mit heimlicher Freude den Beginn jener verhängnisvollen Vorgänge im benachbarten Franzosenreiche begrüßte und eine merkwürdige Ruhe an den Tag legte, als eine Zeit lang ein Einfall der französischen Truppen in England als fast sicher befürchtet wurde. Doch darüber brauchen wir uns nicht zu wundern, wenn wir die vorrevolutionäre Geschichte Frankreichs kennen; und übrigens war er wieder unter den ersten, die sich mit Abscheu von der Umwälzung wandten, als diese einen so entsetzlichen Verlauf nahm. In gleicher Weise, wie er, haben wohl Tausende mit wahrer Freude den Beginn der Revolution begrüßt, die dann deren Entartung bejammerten und deren Ende mit Sehnsucht herbeiwünschten.

Trotz seiner großen Fortschritte auf der einen Seite hatte England andererseits wieder am zähesten conservative Züge bewahrt und vielleicht die schärfsten Standesunterschiede. Besonders war eine Regelung der Erziehung des niederen Volkes und damit auch dessen Aufklärung sehr wenig weit vorgeschritten; nicht etwa wie in Frankreich, wo in einer langen, die allgemeine Erhebung vorbereitenden Zeit die ganze Nation Philosophie und Politik trieb. War der erste Anstoß auch von England gekommen, so blieben doch gerade dort die neuen Ideen auf dem unfruchtbaren Boden der Gelehrtenstuben liegen und hoben sich nicht über wissenschaftliche Speculation. Freilich hatte England ja schon seit Jahrhunderten der absoluten Königsgewalt parlamentarische Einrichtungen an die Seite gestellt, und seine Lage war nicht zu vergleichen mit der Frankreichs, weil dieses in dumpfem Grolle unter dem Drucke seiner könig-

lichen Prasser darniederlag, die die Lebenskraft des Landes in den Wasserkünsten ihrer Lustgärten verspritzten. Trotzdem schielte mancher englische Unterthan in hoffnungsvoller Spannung auf die kühnen Männer Frankreichs hinüber, die zur That schritten; und unser Dichter gehörte auch dazu. Manchmal nahm er Anlass, dieses Thema zu berühren, so z. B. in der Beschreibung des jungen *Richard*, *„Tal. Hall"*, Vol. VI, 28—29:

He spake of freedom as a nation's cause,
And loved, like George, our liberty and laws:
But had more youthful ardour to be free,
And stronger fears for injured liberty: — . . .
And though he fought with all a Briton's zeal,
He felt for France as freedom's children feel;
Went far with her in what she thought reform,
And hail'd the revolutionary storm;
But look'd on change with some religious fear,
And cried, with filial dread, „Ah! come not here."

Auch Crabbe blickte auf den Adel, wenn er seinen Vorrang nicht verdiente, etwa mit demselben Gefühle, das Caron de Beaumarchais in die oft citierten, aber nie an Kraft verlierenden Worte fasste: *Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire.* Doch hatte die Erkenntnis dieser Wahrheit in Crabbe einen anderen Charakter als in dem socialen Stürmer, der jene Worte zuerst schrieb, um sie von der Bühne aus mit dem glühendsten Hasse den bevorzugten Classen ins Gesicht schleudern zu lassen. Crabbe erkannte die Wahrheit und bedauerte, dass sie unterdrückt wurde, doch wollte er keine lärmende Hetze daran knüpfen, sondern in seinem stillen Wirkungskreise für die Sache der Menschlichkeit arbeiten, um die von den historisch erhärteten Vorurtheilen getrennten Classen einander näher zu bringen, nicht die eine gegen die andere aufzustacheln. Immer hat er tröstende, versöhnende Worte. Vgl. *„The Library"*, Vol. II, 68—69:

Ambition's lofty views, the pomp of state,
The pride of wealth, the splendour of the great,
Stripp'd of their mask, their cares and troubles known,
Are visions far less happy than thy own:

Go on! and, while the sons of care complain,
Be wisely gay and innocently vain;
While serious souls are by their fears undone,
Blow sportive bladders in the beamy sun . . .

Sein ganzes Wesen ist Versöhnlichkeit. So wie er zeitlich an dem Lauf zweier Jahrhunderte theilnahm, so stehen seine Werke wie eine versöhnende Brücke da. Nur selten und bei Anlässen für gerechte Entrüstung, wo es gilt, für die Sache seiner Mitmenschen einzutreten gegen Gewissenlosigkeit und Unmenschlichkeit, wird sein Ton scharf und bitter.

Wie leicht hätte er nun mit diesen seinen Eigenschaften und Ansichten in den Ton eines moralisierenden Klagers verfallen können! Und doch blieb er davor bewahrt. Er ist trotz all seiner Liebe zum Guten und Rechten kein „pathetischer Tugendprediger“ geworden, blieb in seiner allgemeinen Vermittlerstellung aber entfernt von der Art des beißenden Satirikers; er ist kein Mann des Umsturzes, aber auch nicht blind noch stumm gegenüber den Übeln seiner Zeit, nicht engherzig und unduldsam in religiösen Fragen, obwohl geistlichen Standes.

Dies führt uns einen Schritt weiter, auf die religiöse Seite in seinen Dichtungen etwas einzugehen, obwohl eigentlich keine derselben darauf bezüglichen Fragen gewidmet und tendenziösen Charakters ist.[1]) Trotzdem war es bei den eingehenden und kleinmalerischen Erzählungen, in denen er uns die Menschen meist in ihrem ganzen geistigen Entwickelungsgange von der Wiege bis zum Grabe zeichnet, ohne in deren Charakterbild für unsere Vorstellung eine Lücke zu lassen, nicht anders möglich, als dass er auch deren religiöse Ansichten beleuchtete und sein jeweiliges Gefallen oder Missfallen schon in der Darstellungsart verrieth. So erhalten wir ein genaues Bild seiner Grundsätze, und im allgemeinen lässt sich wiederholen, was wir bei seinem politischen und socialen Standpunkte angeführt haben: für seine Person ist er fest und überlegt in einer

---

[1]) Man könnte höchstens „*Borough*“ IV, Vol. III, 65 ff., hieher rechnen; doch findet sich dort eher eine objective Besprechung verschiedener Secten als eine Kritik derselben.

bestimmten Überzeugung, nach außen hin aber Feind jedes Tendenzen- und Parteienkampfes und duldsam ohne jede Einschränkung gegen jeden Andersgesinnten. Dass er auf dem Standpunkte des Christenthums steht, braucht bei seinem Stande nicht erwähnt zu werden; doch innerhalb desselben hegte er Ansichten edelster Toleranz, die nur wenige seiner Berufsbrüder in demselben Maße theilen dürften, und es muss dies umsomehr zu seinem Lobe hervorgehoben werden, als gerade in seinen eigenen Gemeinden das Volk oft auf die niedrigste Weise von Predigern neuer Secten gegen ihn aufgehetzt, und er daher in der friedlichen Erfüllung seiner Pflichten gestört wurde. Wie bitter musste es ihn oft schmerzen, wenn er sah, wie einfältige Leute ungebildeten und fanatischen Hohlköpfen zum Opfer fielen! Er aber schwieg, und wie sein unerschütterlicher Optimismus ihn zu trösten vermochte, mögen am besten seine eigenen Worte zeigen, einem Briefe an einen Freund entnommen: *Thousands and tens of thousands of sincere and earnest believers in the Gospel of our Lord, and in the general contents of Scripture, seeking its meaning with veneration and prayer, agree, I cannot doubt, in essentials, but differ in many points, and in some which unwise and uncharitable persons deem of much importance; nay, think that there is no salvation without them. Look at the good — good, comparatively speaking — just, pure, pious; and were not they of different opinions in many articles of their faith? and can we suppose their heavenly father will select from this number a few, a very few, and that for their assent to certain tenets, which causes, independent of any merit of their own, in all probability, led them to embrace?*

Ich bediente mich oben mit Absicht des Ausdruckes Optimismus; denn ich konnte unter den vielen Kritiken und Urtheilen über die Crabbe'schen Dichtungen kaum eine Besprechung auftreiben, die nicht als Hauptkennzeichen und durchgreifenden Grundgedanken derselben den düstersten Pessimismus zu erkennen glaubte. Könnten die oben citierten Sätze aus der Feder eines Pessimisten geflossen sein? Beziehen sie sich zunächst auch nur auf Religion, so berühren sie doch eine Frage, die Endbestimmung des Menschen, deren Lösung die Menschheit zu allen Zeiten,

auch losgelöst von der Religion, interessiert hat, und die ein Mann von pessimistischen Lebensanschauungen nie in so hoffnungsvollem und versöhnlichem Tone beantwortet hätte, auf was immer für einem religiösen Standpunkte er stehe.

Wo liegt der Grund dieser falschen Beurtheilung? Man hatte vor allem die Bilder des Elends, Unglücks und der Verworfenheit im Sinne, die unser Dichter allerdings rückhaltslos entwirft, den Schleier von allem ziehend, was mancher vielleicht aus Motiven nervöser Überfeinerung und daraus entspringender falscher Scham lieber bedeckt wissen möchte. Und diese sind ja allerdings in ihrem Realismus oft nicht weit entfernt von den berüchtigsten Skizzen moderner Romanschriftsteller, nicht in der Manier, aber im Vorwurf. Doch dabei übersah man den Abschluss dieser Gemälde, den Trost, den wir schließlich erhalten, indem läuternde Buße und Sühne oder glückliche Schicksalswendungen einen helleren Ausblick in die Zukunft gestatten. Eine ewig waltende Macht führt das Gute und Schöne zum Siege.

Das ist nicht Art des Pessimismus; bestünde dieser nur darin, dass man die Übel, die es in der Welt sicher gibt, sieht und erkennt, so würde jeder mit diesem traurigen Geisteszustande behaftet sein, der mit offenen Augen durchs Leben schreitet. Der Pessimist verzweifelt an aller Rettung vor dem Schlechten und sieht die Bestimmung der Menschheit darin, an der Hand eines unabwendbaren Schicksals einem düstern Abgrunde von Elend und Verderben entgegenzugehen — er sieht keine Hoffnung auf Besserung. Und dieser Gedanke ist es, den ich vergeblich bei Crabbe suchte. Es ist wahrscheinlich, dass, worauf schon einmal hingewiesen wurde, die Gewohnheit, immer von den Gedichten *„The Village“* und *„The Parish Register“* auszugehen, theilweise daran schuld trägt, dass man Crabbe für einen Pessimisten ausgab. Es ist nämlich einzuräumen, dass er an manchen Stellen dieser Gedichte seiner ersten Periode von mehr düsterer Lebensanschauung zu sein scheint. Doch darf man nicht vergessen, wie mühselig sich Crabbe in seinen jüngeren Jahren durchzuschlagen hatte, und wie stark die drückenden Verhältnisse seiner Jugend, solange

sie ihm noch in frischer Erinnerung waren, auf ihn wirken mussten. Angeboren aber war ihm nicht der Hang, das Leben schwärzer zu sehen als es ist, das beweist die große Zahl seiner späteren Gedichte, wo er der Heiterkeit, dem Humor und den schönen Seiten des Lebens den Platz einräumt, den sie verhältnismäßig auch in Wirklichkeit haben.

Nehmen wir den Faden unserer Betrachtung der religiösen Stellung Crabbes wieder auf. In England, wo wegen der weitgehenden Freiheit das ganze Volk fast ausnahmslos einen regen Antheil an religiösen Fragen nimmt, spielt dieser Abschnitt auch in der Geschichte der Literatur eine wichtige Rolle. Crabbe, wie berührt, war treu seinem Glauben, aber hatte ein weites Herz für jeden, der, wenn auch anderen Dogmen anhängend, ihm nach allgemein menschlichen Begriffen gut und gerecht erschien. Er hatte darin ganz andere Nachfolger in unserem Jahrhundert. In einer Zeit, wo alle Zweige des menschlichen Wissens sich immer weiter und weiter ausdehnten, haben sich auch die Discussionen über Philosophie und besonders über Religion so vertieft, dass als Resultat die extremsten Richtungen dastehen und von den Dichtern in ihren Werken fast systematisch behandelt werden. Man denke an Shelley, der glaubt, wie Schindler sich ausdrückt: *that the world could be regenerated by pulling down kings and overthrowing religions*; an Swinburne, der soweit geht, jedes theologische System und vor allem das Christenthum zu verwerfen; auf der andern Seite an die dogmatische Schule, die z. B. in Miss Rossetti eine poetische Vertreterin fand. Die größte Menge aber, die den brennenden Kampf mitansieht, bilden rathlose Zweifler; sie finden weder da, noch dort volle Befriedigung und gewähren in ihrem Schwanken oft einen recht unerquicklichen Einblick in ihr Innerstes. Auch Tennyson mit seinem „*In Memoriam*“ finden wir in dieser Lage.

Crabbes dichterisches Schaffen fällt in eine Zeit, die für die Geschichte der Poesie eine große Übergangsperiode bedeutet; er nahm an den beiden scharf getrennten Epochen thätigen Antheil, da er in der Schule der einen gebildet und aufgewachsen war und andererseits als einer der ersten den Geist der neuen Ära in sich aufnahm und zum Ausdruck brachte. Und da der Zufall wollte, dass die Grenze

zweier Jahrhunderte wenigstens annähernd mit diesem literarischen Wendepunkt zusammenfiel, so lässt sich treffend sagen: ... *he may be said to unite the characteristics of two centuries, inspiring the form of the old with the spirit of the new.*[1]) Da drängt sich nun vor allem die Frage auf: Was konnte Crabbe von der alten Schule lernen, und was hat er thatsächlich von ihr gelernt?

Beginnen wir mit der abgenützten Phrase, Crabbe sei *„Pope in worsted stockings"*, die übrigens jeder, der den Hintergrund derselben zu finden trachten wird, bald recht einseitig und schwach nennen muss.[2]) Crabbe habe also in Stoff und Behandlungsart Pope nachahmen wollen, ihn aber bezüglich gefälliger äußerer Form nicht erreicht. Betreffs des ersten Punktes lässt sich behaupten, dass unser Dichter, obwohl er in seinen allerersten kleinen, und wir können ruhig sagen, ziemlich minderwertigen Producten allerdings ein gut Theil auf Pope fußte, sich mit Riesenschritten diesem Einflusse zu seinem Glücke entzog, sobald er — und er zeigte sich thatsächlich bald sehr productiv — die nöthige geistige Reife erreicht hatte und sich größeren Stoffen zuwandte, und dass er nichts beibehielt, was an Pope erinnern könnte, außer — das Metrum.

Gedichte wie *„Inebriety"*, *„The Candidate"*, *„The Library"* konnten allerdings die Zeitgenossen vermuthen lassen, in Crabbe würde ihnen eine zweite Auflage Popes erwachsen; gesteht ja der Dichter selbst in der Vorrede zum erstgenannten Gedichte zu, mit „Herrn Pope" sich große Freiheiten genommen zu haben. Auch liebte er in jener Zeit z. B. die für Pope so charakteristischen antithetischen Verse, die gewöhnlich anaphorisch in den beiden gegenübergestellten Theilen beginnen; wie: *And part admit, and part exclude the day.* Winds for., v. 18; oder: *At once the chaser, and at once the prey;* ib. v. 82. Ferner war der Inhalt ein

[1]) Vgl. Alfred Miles *„The Poets and the Poetry of the Century"*, Vol. I, p. III.

[2]) Dieses Epitheton findet sich zuerst in einer Anmerkung des Buches *„Rejected Addresses"*, wo u. a. Crabbes Manier parodiert wurde. Schon die Herkunft macht es begreiflich, dass sich der Ausdruck nicht über den Wert einer spitzigen Witzelei erhebt. Das Buch erschien im Jahre 1812 und stammte von mehreren Verfassern; genannt wird nur ein Mr. Horace Smith.

solcher, dass sich der Dichter so recht nach Art Popes in der Entwickelung abstracter Gedankenreihen und damit verbundener geistreicher Redeformen verbreiten konnte. Dass die Popularität von Popes Formen, die damals durchaus noch nicht vorüber war, wenn sie auch schon bald sinken sollte, einen jungen, bescheidenen Dichter beeinflusste, ist begreiflich. Für das 18. Jahrhundert war es bezeichnend, dass Crabbe gerade mit dem langweiligen Gedichte „*The Library*“ seinen Namen begründete. Heute, wo wir Crabbes Werke abgeschlossen vor uns liegen haben, und diese Jugendproducte gebürenderweise nur noch mit Mühe in kleingedruckten Appendices der Gesammt-Ausgaben ausfindig zu machen sind, wissen wir, dass Crabbes Originalität gar bald einen anderen Weg einschlug. Damit ist eigentlich in den Grundzügen schon stillschweigend auf das hingewiesen, was Crabbe vom alten Jahrhundert in sich aufnahm, wenigstens soweit Pope in Frage kommt; viel war es nicht, und auch das Wenige hat er bald abgestreift. Nur dem heroischen Verse blieb er treu, aber wohl weniger in bewusster und absichtlicher Anlehnung an Pope, als weil er sich in seinem ruhig gleichmäßigen Verlaufe so recht dem Crabbe eigenen leichten Erzählerton anschmiegte. Und selbst hier hat der Dichter sich bald einer viel freieren Richtung zugewandt, als wie sie Pope pflegte.

Sehen wir uns bei andern Dichtern des 18. Jahrhunderts um, so gewahren wir, dass es mit unmittelbaren Anknüpfungspunkten recht spärlich aussieht, und nur schwer entferntere Einflüsse zu beobachten sind. Das Feld, welches Crabbe betrat, hat vor ihm noch kein Dichter in ähnlicher Art ausgenützt. Wenn Thomson in den „Jahreszeiten“ sagt:

> *. . . While I deduce*
> *The symphony of Spring, and touch a theme*
> *Unknown to fame . . .* Spring, v. 579—580.

gibt er uns einen Fingerzeig an die Hand, wie es mit dem Studium und der Auffassung der Natur bei seinen Zeitgenossen und Vorgängern bestellt war. Der junge Thomson that recht, so zu klagen, und es ist das sprechendste Zeugnis für die Wahrheit seines poetischen Naturgefühls, dass er in den schwungvollen Apostrophen und Exclamationen

der Zopfschule, welche die Meisterschaft im Sprachgebrauche zeigen sollen, keine Befriedigung fand. Er war der erste seit langer Zeit, der wieder wahre Begeisterung und hochpoetisches Gefühl zum Ausdrucke brachte. Wie wichtig dieser vor allem von Thomson ausgehende Anstoß in seinem weiteren Verlaufe wurde, ist jedem, der auch nur einen allgemeinen oberflächlichen Überblick über den Gang des Geisteslebens im 18. Jahrhundert hat, zur Genüge bekannt. Zusammenhangshalber sei aber gestattet, eine Stelle aus Koch einzuführen, die darauf Bezug nimmt:[1) „. . . Durch Thomson andererseits wurde der Blick von der Übercultur hinweg wieder auf die Natur gerichtet. Die Naturbetrachtung, welche er, und nach seinem Vorbilde Brockes und Kleist uns geben, ist freilich noch weit von der enthusiastischen Naturschilderung in der Nouvelle Héloise, dem innigen Naturempfinden in Werthers Leiden entfernt . . . Nicht nur in der Literatur geht die Naturbetrachtung von England aus. Bald beginnt auch der englische Park Le Nôtre's geregeltes System zu bekämpfen. Gleichsam, als müsste man die Natur, um welche die Marinesken Dichter freilich nie sich gekümmert hatten, neu entdecken, beginnt man nun nicht mit Schilderungen großartiger Gegenden; das einzelne Blatt, den Baum, die Insecten, das einzelne Thier sucht Brockes, der Schüler Thomsons, zu schildern, so gewissenhaft wie ein Botaniker oder Zoologe zu beschreiben. Sein Nachfolger Kleist wagt es bereits, mit der freieren Naturanschauung des Engländers zu rivalisieren. Er sucht ein Landschaftsbild vor uns zu entrollen. Brockes hebt bei der Beschreibung von Pflanze und Thier den Nutzen hervor, den wir davon ziehen, gleich als wollte er sich damit rechtfertigen, dass er der sündhaften Natur soviel Aufmerksamkeit schenke. Nur um den Schöpfer zu loben, preise er seine Werke . . . Auf die Natur zu achten, haben unsere Poeten erst von den Engländern lernen müssen."

Handelt diese Stelle auch über Deutschland, so wurde letzteres doch von England geführt, und wir können die treffliche Charakterisierung auch als Muster für eine Be-

---

1) Vgl. Max Koch „Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert", p. 15, 16.

schreibung dieser Bewegung in England gelten lassen. Wie gestaltete sich diese weiter?

Als die Dichter so kühn geworden waren, die Natur um ihrer selbst willen als Fundgrube reicher, würdiger Stoffe aufzugreifen, da fehlte nur noch ein Schritt, und dieser war, den Menschen in Beziehung zu ihr zu bringen und den Gemälden einen warmen Lebenshauch einzuathmen. Dabei war der erste und unbeholfenste Weg, man könnte sagen, fast nur eine äußerliche Aneinanderreihung, etwa von der Art, dass der Dichter in seine langen Beschreibungen der leblosen Natur kleine Episoden menschlicher Figuren einfügte. Solche Ansätze scheinen z. B. manche Theile in den „*Seasons*“ zu bedeuten, die Thomson an verschiedenen Stellen auf die erwähnte Weise unterbricht. Ich verweise auf Stellen wie die folgenden: Sommer, v. 352 bis 432, das Heumachen und die Schafschur; v. 1171 bis 1222, Celadon und Aurelia; v. 1269—1370, Damon und Musidora u. s. f. Doch zur Vollendung fehlte noch viel; die warme Empfindung musste als Band hinzukommen und gleichsam eine Art Verschmelzung bewerkstelligen; wodurch die Natur dem Menschen verständlicher und der Mensch der Natur näher gebracht wurde. Vor allem gibt es da Thomas Grays Kirchhof-Elegie zu nennen (beg. 1742, vollendet 1749). Hat der Ruhm Popes und dessen Manier auch lange der gebürenden Würdigung Grays im Lichte gestanden, so konnte dieser doch mit seiner Elegie sofort einen durchschlagenden Erfolg aufweisen, weil er in natürlicher Einfachheit und Herzenswärme allerhand menschlichen Gedanken Ausdruck gab. Welcher Gegensatz zu Popes „*Pastorals*“! Das sind nicht leere Worte und Phrasen, sondern Gefühl und Empfindung. In der Stille des Kirchhofs wandern am Geiste des Dichters „*the short and simple annals of the poor*“ vorüber. Er stellt Betrachtungen an über das Leben der Landleute, über Standesunterschiede. Arm und reich, hoch und nieder sinken aber in gleicher Weise ins Grab. Manches Talent lassen die ländliche Einfachheit und Beschränkung unerweckt, manche Tugend unfruchtbar und unbemerkt vergehen.[1])

[1]) Vgl. die ähnlichen Gedanken bei Crabbe, „Borough“ II, Vol. III, p. 37—41.

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands, that the rod of empire might have sway'd,
Or wak'd to extasy the living lyre.

Lassen wir uns dabei nicht entgehen, dass sich auch Gray noch auf den Boden des Landlebens, zu den Bauern, begeben muss, womit allein er tiefere Empfindungen verknüpfen zu können glaubt. Und darin folgt ihm auch Goldsmith mit seinem Gedichte „*The Deserted Village*" (1770), der besonders mit seiner Gegenüberstellung der Rüchsichtslosigkeit der reichen „*landlords*" und des kläglichen Loses der armen Dorfbewohner zu rühren verstand. In der Vertiefung des Gemüths steht Crabbe diesen beiden Dichtern sehr nahe. Dass seine empfängliche Natur vom Einflusse dieser großen, Herz und Gemüth ansprechenden Strömung, die zu seiner Zeit in neuen Modificationen sich immer weiter entwickelte, nicht unberührt blieb, ist von vornherein zu erwarten. Nur fasste er sie in weiterem Sinne auf, und sie befruchtete sein poetisches Talent nicht in der Art, dass er seine Vorgänger nachgeahmt und wiederholt hätte, sondern sie übte ihre Wirkungen auf dem ihm eigenen Boden aus.

Was Thomson, und mit ihm Young, für die leblose Natur gethan, das haben für den Menschen schon Romane und einige Dramen des 18. Jahrhunderts angebahnt, und gemüthvolle Dichter wie Gray und Goldsmith lassen in einzelnen Gedichten ähnliche Richtung durchblicken. Crabbe aber war es vorbehalten, das Begonnene ganz nach seiner Art auszubauen. So wie Thomson das Eis bricht gegenüber dem kalten vernünftelnden Ton und seiner Zeit die Natur erst wieder in Erinnerung bringen muss, so hat Crabbe uns gezeigt, wie man den Menschen in der unerschöpflichen Buntheit seiner Geschicke und Leidenschaften studieren muss, und wie sein Inneres in diesem Wechsel von dem Dichter erforscht und zur unermesslichen Fundgrube der mannigfachsten Bilder benützt werden kann. Er hat seinen Zeitgenossen statt der alten literarischen Figuren, die in ihrer leblosen Hergebrachtheit, ohne tiefer aufgefasst zu sein, oft übertrieben gezeichnet, oft ganz steif und schablonenhaft waren, wieder Gestalten aus dem Leben, aus der realen Gegenwart gegeben. Er selbst sagt darüber:

I've often marvel'd, when, by night, by day
I've mark'd the manners moving in my way,
And heard the language, and beheld the lives
Of lass and lover, goddesses and wives,
That books, which promise much of life to give,
Should show so little how we truly live.
To me it seems, their females and their men
Are but the creatures of the author's pen;
Nay, creatures borrow'd, and again convey'd
From book to book — the shadows of a shade.

„Borough" XX, Vol. IV, p. 6.

Das ganze Gebiet der menschlichen Leidenschaften hat Crabbe vor uns entrollt. Und gewiss hatte er hierin eine leichtere oder besser eine weniger gefährliche Aufgabe, den Menschen in seinem rastlosen Thun und Treiben darzustellen, als Thomson, der die leblose Natur malte und ermüdend werden musste, weil er sie bloß schildernd behandelte. Ein Byron, der in seinen dichterischen Dialogen mit dem großen Natur- und Weltgeist jedem Halme ein mystisches Leben und Weben einzuhauchen verstand, war eben noch nicht erstanden.

Nur im Vereine mit den obigen Ausführungen ist es erklärlich, dass Crabbes Verdienste von den glänzendsten Vertretern der Poesie der neuen Ära in so überschwenglicher Weise gepriesen wurden, und dass Geister wie Scott, Byron, Wordsworth u. a. sich gegenseitig überboten in seinem Lobe. Alle diese waren ja, obwohl seine Zeitgenossen, ihm doch in der Schöpfung einer ganz neuen Welt für die Poesie schon wieder vorausgeeilt, und bilden jeder, wenigstens die beiden ersten, ein großes Capitel Literatur für sich.

Es soll aber auch hier gleich bemerkt werden, dass Crabbe beim Betreten der neuen Bahnen gewisse Schwächen aufweist — und es ist auch nicht zu wundern. Wir haben erwähnt, dass er Thomson gegenüber entschieden im Vortheile war, was die Möglichkeit betrifft, den Leser dauernd zu fesseln. Zu gleicher Zeit war sein Gebiet aber auch gefährlicher. Denn dasjenige Thomsons, die Natur, ist, auch wo sie wüthet und rast oder zerfällt und untergeht, für uns doch immer großartig und erhaben, weil wir ihr staunend

gegenüberstehen und wie zu etwas Höherem aufblicken: der Dichter läuft nicht Gefahr, trivial zu werden. Wenn er aber wie Crabbe der menschlichen Natur und den menschlichen Leidenschaften zu Leibe rückt, sie zergliedert und analysiert, da kommt er nur zu leicht auf morastigen Grund, den die aufwärts strebende Poesie lieber meidet. Es sind thatsächlich einige Stellen in seinen Erzählungen, die in dieser Hinsicht beanständet wurden, und man kann diesem Tadel ungesäumt beistimmen.

Soweit Crabbe Naturbeschreibendes in seine Dichtungen hereingezogen hat, erübrigt es noch, einige Worte zu sagen. Er hat dies in sehr geringem Maße gethan. Trefflich gelingt ihm die Schilderung der See und der Küste. Die Scenerien am Strande scheinen das Einzige gewesen zu sein, was bei Crabbe Begeisterung für die leblose Natur erwecken konnte. Die sanften, in der Sonne spielenden Wellen unter blauem Himmel und alle die Zwischentöne bis zur schwarzen, stürmischen Nacht, die den Schiffern Tod und Verderben bringt, das waren Stimmungsbilder nach seinem Geschmack. Sonst verstand er die Natur weder zu beobachten, noch warm zu schildern. Sein Studium und die Ausübung seiner Kunst bezog sich vor allem auf die menschliche Natur. Wie deutlich er sich dessen bewusst war, zeigen die folgenden Verse:

Thus shall you something of our Borough know,
Far as a verse, with Fancy's aid, can show;
Of Sea or River, of a Quay or Street,
The best description must be incomplete;
But when a happier theme succeeds, and when
Men are our subjects, and the deeds of men;
Then may we find the Muse in happier style,
And we may sometimes sigh, and sometimes smile.

„Borough", I, Vol. III, 29—30.

Ein Dichter, der theilweise an Crabbe erinnert, ist Robert Bloomfield (1766—1823). Aus unglücklichen und ärmlichen Verhältnissen hervorgegangen, hat er als Schustergeselle in London die Dichtkunst gepflegt. Äußeren Glanz, literarische Kunstgriffe und große Weltkenntnis dürfen wir also nicht erwarten. Crabbe schreibt über ihn

in sein Tagebuch, London 1817, Vol. I, 245: „... *he had better rested as a shoemaker, or even a farmer's boy; for he would have been a farmer, perhaps, in time, and now he is an unfortunate poet.*" Und doch hat er viel versprochen und würde vielleicht nicht Unerhebliches geleistet haben, wenn ein besseres Geschick über ihn gewaltet hätte. So aber weist man ihm einen sehr untergeordneten Rang in der Literaturgeschichte an, obwohl z. B. sein Gedicht „*The Farmer's Boy*" vom Publicum mit seltener Begeisterung aufgenommen wurde. Seine Gedichte entbehren nicht hochpoetischer Stellen und zeichnen sich aus durch die Verwertung einfacher, aber innig aufgefasster, wirksamer Motive. Was nun seine Ähnlichkeit mit Crabbe betrifft, so ist hervorzuheben, dass Bloomfield allerdings mehr zu jener idealen Auffassung und Beschreibung des Landlebens hinneigt, wie es eher geträumt als gefunden wird. Aber sie liegt in dem einfachen und ungekünstelten Ton und in der klaren Durchführung einfacher Vorwürfe. Wie Bloomfield war auch Crabbe niederen Ständen entsprossen und hatte in der Jugend eine äußerst mangelhafte Bildung erhalten.

Wenn wir nun bei einem Ausblicke auf das 19. Jahrhundert die Meister des Romans, Dickens und Thackeray, heranziehen, mag dies zuerst recht befremdend erscheinen. Man wird einwerfen, wie man überhaupt nur annähernd einen Vergleich versuchen könne zwischen den simpeln Verserzählungen Crabbes, die sich oft nur mit dem Schicksale einer oder zweier Personen befassen und häufig jeder sorgfältigeren Composition und daher Spannung entbehren, und den großen Prosawerken dieser beiden Meister, die in einem Roman uns eine ganze Welt vorzuzaubern verstehen und durch ihre Naturtreue und fesselnden Verknüpfungen uns immer ergötzen, spannen und interessieren. Und doch gibt es einen Berührungspunkt. Er liegt in einer großen allgemeinen Idee:

To show the great, those mightier sons of pride,
How near in vice the lowest are allied;
Such are their natures, and their passions such,
But these disguise too little, those too much . . .

„Village", Vol. II, 94.

Wir haben schon auseinandergesetzt, was Crabbe über die verschiedenen Classen dachte, und wie er bei Beurtheilung des Menschen sich von jeglichem Standesurtheile freimachte. Gleichzeitig haben wir betont, dass seine Producte in ihrer durchgehenden Behandlung dieser Idee eigentlich keine namhaften Vorläufer hatten, obwohl sich Ähnliches im Keime da und dort schon längst in der Literatur verfolgen lässt. Was in dieser Richtung sich in der der Zeit Crabbes vorangehenden Literaturperiode äußerte, kann man meist als ein rein negatives, zerstörendes Vorgehen bezeichnen; es waren heftige Angriffe und Ausfälle gegen Standesbevorzugte, die aber als Gegenstück zu ihrem Aufstacheln und Stiften von Unzufriedenheit und Hass keinen positiven Ersatz boten. Man denke z. B. an Swift. Gulliver gibt seinem gastfreundlichen *Houyhnhnms*-Herrn eine kurze Schilderung der gesellschaftlichen Zustände in seiner Heimat: . . . *That the rich man enjoyed the fruit of the poor man's labour, and the latter were a thousands to one in proportion to the former. That the bulk of our people were forced to live miserably, by labouring every day for small wages, to make a few live plentifully* . . . Später eine Beschreibung des englischen Adels: *I assured him that nobility, among us, was altogether a different thing from the idea he had of it; that our young noblemen are bred from their childhood in idleness and luxury; that, as soon as years will permit, they consume their vigour, and contract odious diseases among lewd females* . . . Gulliver's Travels IV, Cap. 6. Übrigens muss gerade bei Swift noch hinzugefügt werden, dass solche Anklagen nicht immer aus edler Erwärmung und Begeisterung für die Sache des Volkes hervorgiengen, sondern aus persönlichen Gehässigkeiten und einem allgemeinen satirischen Drange. Sein ganzes Leben ist sosehr mit dem bittersten Gezänke und vor allem mit persönlichen Zwistigkeiten verwoben, dass man seine Werke nur unter Voraussetzung dieser Thatsache verstehen und beurtheilen kann. Auch Goldsmith's „*Deserted Village*" muss hiehergestellt werden. Das Gedicht gibt uns einen lehrreichen Vergleich. Der Dichter lässt von außen, durch das rücksichtslose Eindringen des Reichen das Unglück über das Dorf kommen; er macht jenen schwarz, und lässt uns die Bauern nur als

passive Opfer bemitleiden. Crabbe ist ihm hierin voraus. Wenn bei ihm *(„The Village")* das Elend des Dorfes geschildert wird, so lässt er die Bewohner selbst die Schuld tragen; er emancipiert sich von dem früheren Standpunkte, wo man sie eben ignorierte und in geistiger Beziehung so tief stellte, dass man glaubte, das Glück ihrer dummen Einfachheit könne nur durch Eingreifen von außen, von Höheren, gestört werden.

Ich glaube, Crabbe hat da wohl edler die Sache der allgemeinen Menschenwürde vertreten. Mit dem Scheinmittel, alle Vornehmen als Teufel, alle Armen als geknechtete Engel darzustellen, kommt man nicht aus. Er ließ die unteren Stände aus ihrer passiven Rolle heraustreten, hat sie aber andererseits nicht idealisiert, sondern einfach gezeigt, dass hoch und nieder, auf das Innere geprüft, dieselben Fehler und dieselben Tugenden haben. Es gibt nur eine menschliche Natur.

Dickens und Thackeray sind in der Behandlung dieser Probleme für die Literatur so wichtig. Beide traten für das Volk in die Schranken und stehen sich im Grunde außerordentlich nahe, obwohl sie zwei ganz verschiedene Wege einschlugen. Dickens, durch eine lange Zeit seiner Jugend von einem rauhen Schicksale dem niedrigsten Schmutze und Gesindel der englischen Hauptstadt gesellt, hat auf diese Art gelernt, seine elenden Mitmenschen zu bemitleiden und zu lieben. Als er dann zur Feder griff, ist er ganz unbewusst und naiv durch seine lebenstreuen und sympathischen Schilderungen aus der großen niederen Menge so recht positiv für dieselbe eingetreten. Thackerays Leben und Wirken bilden das vollkommenste Gegenstück. Selbst einer altadeligen Familie entstammend, wuchs er fern von den Stätten des Elends auf, an denen der Knabe Dickens darben und weinen musste, lernte aber dafür die Schäden und Mängel seiner eigenen Sphäre genau kennen und beurtheilen. Und als er nun zu schreiben begann und einem großen Publicum durch seine ebenso naturwahren Gemälde die Wertlosigkeit und Lächerlichkeit des bloßen Scheines und Glanzes der oberen Stände vor Augen führte, da verfocht er also bewusst und, man kann im Gegensatz zu Dickens sagen, negativ dieselbe Idee wie dieser.

Wie nun Crabbe zu den beiden zu stellen ist, ergibt sich schon aus unseren früheren Ausführungen: er hält zwischen ihnen die Mitte. Was Wirksamkeit und Popularität betrifft, tritt er da freilich tief in den Schatten, sowie wohl überhaupt wenige Schriftsteller einen derartigen Vergleich Dickens und Thackeray gegenüber aushalten. Die bewussten Romane werden durch ihren Humor und ihre reiche Abwechslung, verbunden mit der volksthümlichen Form, infolge deren sie keinen Anspruch an hohe Bildung oder besondere Geschmacksrichtung stellen, immer an Popularität jede andere literarische Gattung aus dem Felde schlagen. Womit Crabbe ihnen ferner nahe steht, das ist die Treue, mit der er menschliche Charaktere zu zeichnen verstand. Wordsworth sagte über seine Werke: *They will last, from their combined merits as truth and poetry, fully as long as anything that has been expressed in verse since they first made their appearance* . . . Der eine Theil dieses Lobes — *from their merits as poetry* — war wohl etwas übertrieben, voreilig und ist heute zu beschränken, wie die Zukunft gezeigt hat.

Mit der sogenannten Seeschule hat Crabbe nichts gemein. Nur gehört er wie deren Glieder zu den Mitbegründern jenes neuen Auflebens poetischen Fühlens und Schaffens am Ende des letzten Jahrhunderts. Ebenso steht er der Romantik Scotts und dem gewaltigen Originalgenie Byrons ferne. Umso merkwürdiger, d. h. bei den so verschiedenen und eigenartigen Geistesrichtungen dieser Männer auffallend ist es, wenn wir von den innigen Beziehungen zwischen Scott und Crabbe hören und von der Thatsache, dass Byron fast unermüdlich war in dem freigebigsten und überschwenglichsten Lobe über Crabbes Werke. Scott und Crabbe hatten, ohne sich je gesehen zu haben, eine unter solchen Umständen merkwürdig warme Zuneigung zu einander gefasst. Scott, der mit seinen farbenreichen und lebendigen Gemälden einer romantischen Vergangenheit damals die Welt entzückte, war ein aufrichtiger Bewunderer der schlichten Erzählungen aus der Gegenwart, die der ihm damals noch unbekannte Crabbe verfasste; und umgekehrt blickte dieser mit Bewunderung zu dem schottischen Genie auf. Über die Entwickelung ihrer Correspondenz, über

das erste Zusammentreffen in London im Jahre 1817 und Crabbes Besuch in Edinburgh im Jahre 1822 sind die Biographien der beiden Dichter zu vergleichen.[1]) Eine Übersicht über den Briefwechsel ergänzt sich aus den beiden Werken zusammen. Crabbe schreibt einmal an Scott, er könne nicht verstehen, wie jene Hand, die die Feder für „*Marmion*" führte, auch die trockenen Amtsgeschäfte eines Clerk versehen könne. Anmuthig schildert Lockhart den herzlichen Empfang, der Crabbe im Hause Scotts in Edinburgh bereitet wurde. Die Freude und das naive Interesse, mit denen er dem bunten Treiben der *highlanders* in jenem Jahre des königlichen Besuches in Schottland zusah; und rührend die letzten Tage in Sir Walters Leben, wie er immer wieder, als er schon nicht mehr gehen konnte und in einen Lehnstuhl gebannt war, sich die Lieblingsstellen aus Crabbes Gedichten vorlesen ließ: „. . . *read me some amusing thing — read me a bit of Crabbe!*"

Allgemein bekannt ist Byrons Ausspruch in „*English Bards and Scotch Reviewers*", Crabbe sei *nature's sternest painter, yet the best.* Aber auch an anderer Stelle, in der Dedication zu „*Don Juan*", Str. VII, zeigt er, welch hohe Meinung er von Crabbes Poesien hatte:

Your boys may hide the boldness of your brows —
Perhaps some virtuous blushes; — let them go —
To you I envy neither fruit nor boughs —
And for the fame you would engross below,
The field is universal, and allows
Scope to all such as feel the inherent glow:
Scott, Rogers, Campbell, Moore, and Crabbe, will try
'Gainst you the question with posterity.

Ja Byron soll im Jahre 1816 sogar geäußert haben, er halte Coleridge und Crabbe für die ersten Dichter der Zeit rücksichtlich Kraft und Genie; und im Jahre 1820, Crabbe sei der erste unter den lebenden Dichtern.[2])

---

[1]) Crabbes Leben in Vol. I, Cap. VIII—IX. — Lockhart. „*Life of Sir Walter Scott*".

[2]) Vgl. Miles „*The Poets and Poetry of the Century*", Hutchinson and Co. London I, 13.

Crabbe erfreut sich heute keiner großen Popularität mehr; er gehört nahezu zu den mehr oder minder Vergessenen. Gewiss dürfen wir, um dies zu begründen, zunächst die von außen als Factor hinzukommende Thatsache nicht außeracht lassen, dass während der letzten Jahrzehnte seines Wirkens die Dichtung neuer, junger Kräfte in voller Blüte stand. Für eine vorübergehende Periode wenigstens, werden bei solchem Zusammentreffen mehrerer Gestirne am Dichterhimmel die minder leuchtenden immer über Gebür verdunkelt. Oft genug wird in solchen Fällen auf Shaksperes Zeitgenossen hingewiesen. Es war in der That am Anfange unseres Jahrhunderts plötzlich ein Leben und Pulsieren in die poetische Production gekommen, wie es seit Spenser und Shakspere nicht erhört war und daher das Publicum und die Kritiker in gleicher Weise in Staunen versetzen musste. Unvergängliche Denkmale poetischen Schaffens wurden damals der Welt geschenkt. Treffend sagt Watts von dieser Periode des Umschwungs: *It freed us from the poetic diction of Pope, but it gave us something more precious still —, it gave us entire freedom from the hard rhetorical materialism imported from France; it gave a new seeing to our eyes, which were opened once more to the mystery and the wonder of the universe and the romance of man's destiny; it revived, in short, the romantic spirit, but the romantic spirit enriched by all the clarity and sanity that the renascence of classicism was able to lend . . .* Das waren keine Werke mehr, zu vergleichen mit den Erzeugnissen des endenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, als fast jeder Dichter im Dienste einer Partei oder politischen Persönlichkeit schrieb, so dass fast alle Werke den Stempel von Tagesflugblättern, gehässigen Pamphleten oder politischen Programmen tragen. Die innere Würde der Dichtkunst und die persönliche Würde des Dichters, die selbst erste Köpfe wie Dryden so feil gehalten und die die anderen, die berüchtigten „*Grubstreet Scribblers*“ und dergleichen Leute vollends in den Staub gezogen hatten, wurden nun kräftig gehoben. Theilweise kann man schon etwa zwei Jahrzehnte des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit zur neuen Epoche rechnen, wenn man an Cowper, Burns und die ersten Producte von

Coleridge, Southey und Wordsw
vom Jahre 1805 an war es Schlag auf S
Byron, Coleridge, Shelley, Southey und
producierten, zu denen sich bald auch
bescheiden und, man könnte sagen, altr
von da an die Gedichte Crabbes aus, di
in den Jahren 1810, 1812, 1819, noch
ein Ruck in der Geschichte der Liter
einfache *rector* nicht mehr folgen kor
Bescheidenheit und dem Bewusstsein
er es auch unterlassen, jene Gedichte
die wir heute unter dem Titel „*Posthu*
Nach dem Erscheinen der „*Tales of the*
die, wie erwähnt, nicht den gewohnt
hatte er sich von der Öffentlichkeit zu

Zu wundern ist es durchaus nicht, dass
of the Hall" viel kühler aufnahm, als es b
Werken der Fall gewesen war — weni
nügt um das Publicum verwöhnt und wä
Die große Masse fand in Scotts bunten S
tischen Vergangenheit mehr Anregung
schminkten Beschreibungen der Gegenwa
den Gemälden Byrons aus dem Süde
Interesse und Fesselung als in Bildern
Landes und Volkes in der Heimat. W
mal eine Parallele gezogen zwischen
genannten zur Natur zurückkehrenden
fünfzig bis sechzig Jahre vorher für di
than hatten, unternahm Crabbe in Bez
liche Natur. Er hat den wahren Mensc
und aufgefunden. Geradeso wie aber
für sich Unsterbliches geleistet haben,
nur wegen ihrer Wichtigkeit in der Entw
der Literatur so angesehen ist, nicht abe
eines weiteren Publicums, ebenso steht
Jene wurden langweilig mit ihrem e
und ihrer umständlichen Breite; auch
und zu weitschweifig in der Schilderu
fälle ergangen. Die Naturtreue, in dies
zu wenig Abwechslung und that seinen

Eintrag. Der Dichter, der schon durch den Gebrauch der gebundenen Rede dem gewöhnlichen Eindruck des Ohres sich etwas entrückt hat, muss das Gleiche auch bezüglich der Vorstellung seiner Leser unternehmen, d. h. irgend ein Mittel haben, mit dem er den Widerstreit zwischen Form und Inhalt ausgleicht. Ungezählte bewusste und unbewusste Kunstmittel würden sich hier aufzeigen lassen. Crabbe verfügte über solche in zu beschränktem Maße, und so kam es, dass er mit der nackten Behandlung des alltäglichen Lebens in rhythmischer Form ermüdend wurde.

Wir lassen übrigens diesen Tadel nicht gelten für Gedichte wie „*The Village*“ und „*The Parish Register*“, wo er in Schilderungen von Personen und Örtlichkeiten lebendiger abwechselt, oder für die trefflichen Stücke „*SirEustace Grey*“ und „*The Hall of Justice*“, wo er tragischeStoffe mit packendem Pathos behandelt.

In der Composition lässt Crabbe manches zu wünschen übrig. Freilich darf man dabei wohl kaum den Mangel des Sinnes für äußere Ordnung heranziehen, den sein Sohn thatsächlich mit kunsttechnischen Mängeln der Werke des Dichters in Zusammenhang bringen will. Das scheint doch kleinlich, fast der Sache unwürdig. Crabbe drückt seine geringe Meinung über ordnungsliebende Leute folgendermaßen aus:

Valour and study may by order gain,
By order sovereigns hold more steady reign;
Through all the tribes of nature order runs,
And rules around in systems and in suns:
Still has the love of order found a place
With all that's low, degrading, mean, and base,
With all that merits scorn, and all that meets disgrace:
In the cold miser, of all change afraid,
In pompous men in public seats obey'd;
In humble placemen, heralds, solemn drones,
Fanciers of flowers, and lads like Stephen Jones;
Order to these is armour and defence,
And love of method serves in lack of sense.

„Tales in Verse“, XXI, Vol. V, 250.

Doch, wie dem auch sei, wir fühlen oft unangenehm den Mangel an planmäßiger Anordnung.

Auch in der formellen Ausfeilung, in der Behandlung von Sprache und Rhythmus, fehlt es nicht an Nachlässigkeiten. Dies befremdet umsomehr, als wir wissen, dass Crabbe äußerst langsam und überlegt zu arbeiten pflegte. Immer befragte er befreundete Männer maßgebenden Urtheils um Rath und Ansicht, bevor er ein Werk der Öffentlichkeit übergab (Burke, Johnson, Fox, Turner u. a.). In der Vorrede zu der im Jahre 1817 erscheinenden Gedichtsammlung entschuldigt er sich wegen seines langen Schweigens, schiebt theilweise die Schuld auf seine Berufspflichten, klagt aber auch besonders, dass er seine früheren Freunde und Rathgeber (Johnson, † i. J. 1784, Burke, † i. J. 1797) verloren und daher gefürchtet habe vor die Öffentlichkeit zu treten. Er fährt fort: *These fears being so prevalent with me, I determined not to publish anything more, unless I could first obtain the sanction of such an opinion as I might with some confidence rely upon. I looked for a friend, who, having the discerning taste of Mr. Burke, and the critical sagacity of Dr. Johnson, would bestow upon my Ms. the attention requisite to form his opinion, and would then favour me with the result of his observations* . . . Und diesen fand er in James Fox, der auf dem Todtenbette, während seiner letzten Stunden noch, das „*Parish Register*“ durchsah. An der Sammlung „*The Borough*“ arbeitete Crabbe ungefähr sechs bis sieben Jahre. Die „*Tales of the Hall*“ nennt er selbst die Früchte vieler Jahre. Fassen wir nun zusammen, so stehen wir vor den zwei widersprechenden Thatsachen, dass Crabbe einerseits äußerst vorsichtig und langsam arbeitete, andererseits oft den Eindruck von Nachlässigkeit wachruft. Vielleicht konnte er sich schwer entschließen, an den ersten Einfällen, die ihm oft plötzlich auf Spaziergängen oder inmitten Gesellschaft anderer Personen kamen und sofort zu Papier gebracht wurden, etwas zu ändern, wie dies bei manchen Schriftstellern der Fall ist. Dann wäre auch leicht erklärlich, dass er infolge dieser improvisierten Production doch ein Gefühl von Unsicherheit empfand und die Meinung anderer Menschen zuhilfe rief. Übrigens viel Zeit kann dem gewissenhaften und leutseligen Seelsorger und dem unermüdlichen Arzt und Helfer der Armen zur Pflege der Dichtkunst nicht übriggeblieben

sein. Es soll sich manchmal ereignet haben, dass Crabbe die ärztliche Hilfe verweigern musste, um seinen geistlichen Pflichten nachkommen zu können. Überdies unterrichtete er daheim seine Söhne, las ungemein viel, betrieb Botanik und Geologie sehr eingehend und verfasste noch theologische und naturwissenschaftliche Schriften.

Metrisches.

Ein gewisser Einfluss Popes auf Crabbe in formeller Hinsicht ist unleugbar. Nur darf derselbe nicht zu weit gehend hingestellt werden. Crabbe studierte in seiner ersten Periode Pope sehr eifrig und ahmte ihn, in allerdings minderwertigen Versuchen, nach. Auch indirect musste er von Pope, d. h. von dem damals noch herrschenden Geschmacke beeinflusst werden, dem viele andere Dichter, die die Lectüre seiner Jugend bildeten, folgten. Namentlich äußert sich diese Wirkung in der Wahl des paarweise gereimten, fünftaktigen, jambischen Verses, des *heroic couplet,* in dem fast sämmtliche Dichtungen Crabbes verfasst sind.

Es ist hier nicht nöthig, auf die historische Entwickelung dieser metrischen Form einzugehen.[1]) Nur einige für unseren Dichter im besonderen in Betracht kommenden Punkte sollen hervorgehoben werden. Popes einseitige Art wirkte also zur Zeit Crabbes noch kräftig nach. Freilich waren schon Anzeichen der kommenden Umwälzung da und dort zum Ausdruck gekommen. Ein großer Schritt zur Befreiung von formeller Starrheit war gethan, die kühne Verwendung des *blank verse* in Thomsons „*Seasons*". „*Winter*", jener Theil, der von Thomson in der ländlichen Zurückgezogenheit von East Barnet verfasst wurde und schon im Jahre 1726 erschien, musste den Zeitgenossen ja zur Genüge zeigen, dass nicht nur das heroische Verspaar, das seit 60—70 Jahren fast ausschließlich geherrscht hatte, fähig sei, der erhabenen Poesie zu dienen; im Gegentheil, dass für würdige Stoffe und kühnen Gedankenflug der *blank verse* sich viel besser eigne. Die Erkenntnis dieser Thatsache hat wohl auf Thomson bestimmend gewirkt.

---

[1]) Vgl. Schipper, „Altenglische Metrik", IV., Cap. 8, 9. — Ferner „Neuenglische Metrik", Buch I, Abschn. II, Cap. 4.

Robertson sagt zwar:[1]) . . . *It (the heroic couplet) had been brought to such a pitch of perfection by Pope, that at last the younger poets, in despair at his excellence, ceased to practise it.* Doch diese Erklärung ist kaum zulangend. Übrigens fügt er selbst später bei: *He adopted blank verse in the composition of „Winter" as the measure which best suited the nature of his subject* . . . Und damit ist wohl das Richtige näher getroffen. Im Jahre 1730 waren die „Jahreszeiten" vollendet. Thomson hatte seine Nachfolger, aber meist unbedeutende Männer wie Dyer, Savage, Malloch, Sommerville u. s. f., theilweise nur sclavische Nachahmer.

Andererseits waren es gerade die Fähigeren und solche, die inhaltlich ganz neue Bahnen wiesen, die der Form Popes treu blieben. Man denke an Goldsmith *(Traveller, Deserted Village)* und an Cowper *(Table Talk, Truth, Expostulation, Progress of Error)*. Goldsmith sprach sich auch theoretisch gegen die Verwendung des *blank verse* aus: *Among several disagreeable instances of pedantry of late, I think, we may reckon blank verse . . . we now see it used upon the most trivial occasions . . . our language runs almost naturally into blank verse . . . Such a restriction (rhymes) upon the thought of a poet often lifts and increases the vehemence of every sentiment; for fancy, like a fountain, plays highest by diminishing the aperture . . . Therefore I would have our poets write in rhyme.*[2])

Man kann im ganzen sagen, dass Thomsons Meisterwerk mit seiner neuen Form nicht so sehr einen endgiltigen Vernichtungsstoß für Popes Einfluss und einen Wendepunkt bezeichnete, sondern dass es als das selbständige Denkmal eines großen Genies mitten in einer anderen fortdauernden Strömung und Geschmacksrichtung steht.

Es war nun begreiflich und, fast könnte man sagen, in der bescheidenen Natur Crabbes begründet, dass er stillschweigend zunächst der herrschenden Richtung folgte. Er sagt in der Vorrede zu den „*Tales of the Hall*", Vol. VI, 11: *I have no particular notion to defend, no poetical heterodoxy to support, no theory of any kind to vindicate or oppose. That*

---

[1]) Thomson, „*Seasons and Castle of Indolence*", *Introduction by* J. L. Robertson. Oxford 1891. Clarendon Press S. p. 29, 326.

[2]) Goldsmith, „*Globe Edition*", p. 439.

which I have used is probably the most common measure in our language; and therefore, whatever be its advantages or defects, they are too well known to require from me a description of the one, or an apolopy for the other. Wenn wir Crabbe aber mit Cowper vergleichen, so sehen wir, wie dieser schon im Jahre 1785 mit den Gedichten „*The Task*“ und „*Triocinium*“ sich dem *blank verse* zuwandte, während jener an der einmal aufgenommenen Form bis an sein Lebensende mit geringen Ausnahmen festhielt. Dieser Umstand beweist, dass sie seinem Gefühle entsprach und für seinen Stil und seine Stoffe wohl am meisten geeignet war. Durch geschickte Verwendung von Enjambement konnte er auch längeren Gedankenreihen und Perioden Platz einräumen; zu gleicher Zeit eignet sich das *heroic couplet* unvergleichlich für epigrammatische Kürze und wuchtigen, inhaltsschweren Ausdruck in gedrungener Form. Besonders letzter Punkt ist es, den Crabbe sich so meisterhaft zunutze zu machen verstand. Auf ein Reimpaar beschränken sich bei ihm oft ganze Dialoge und die frappierendsten Handlungs- und Gedankenperipetien. In solchen Fällen kommt das akustisch Abschließende des Reims wirksam zur Geltung, wogegen sich diese eigenthümliche Kraft im *blank verse* nicht entfalten könnte. Auch bei gekreuzten Reimen *(quatrain stanzas)* ist es nicht leicht, die Darstellung je nach Bedarf zu drängen. Ein Gedanke muss in der Regel auf die vier Zeilen ausgebreitet werden; wie dies fast schematisch von den Dichtern beobachtet wird, beweisen Drydens „*Annus Mirabilis*“ oder Grays „*Elegy*“.

Pope war der Dichter, der dem paarweise gereimten, fünftaktigen jambischen Verse einen besonders regelmäßigen Bau verlieh und die Monotonie fast ausschließlich durch verschiedene Stellung der Cäsur zu vermeiden suchte. Enjambements und Reimbrechungen gehören bei ihm zu seltenen Ausnahmen, und über die Einflechtung von Alexandrinern äußert er sich im „*Essay on Criticism*“ (vv. 354—358) abfällig:

Then at the last and only couplet fraught
With some unmeaning thing they call a thought,
A needless Alexandrine ends the song
That, like a wounded snake, drags its slow length along.

Triplets hat er in seinen Dichtungen nur selten verwendet. Zwar gebürt ihm der allgemein zugesprochene Ruhm, das *heroic couplet* zu einer vorher nie erreichten und nachher nie übertroffenen Vollkommenheit gebracht zu haben, doch schließt dieses Lob unbedingt auch einen Tadel in sich. Ward hebt in der Einleitung zu Popes Werken *(Globe Edition)* richtig hervor, man lausche mit Vergnügen einer Seite aus Pope; ein ganzes Gedicht ermüde uns.

Der Pope'schen Art entsprachen die Jugendgedichte Crabbes vollkommen. Alexandriner und *triplets* sind nur spärlich verwendet, Reimbrechung findet sich fast nie und das Enjambement nur in seiner mäßigsten Form und innerhalb von Reimpaaren, wie z. B. „*Village*", II.:

> *And from their fate, thy race shall nobler grow*
> *As trees shoot upwards that are pruned below;*

oder „*Newspaper*":

> *Be ye my friends, if friendship e'er can warm*
> *Those rival bosoms whom the Muses charm.*

Metrisch viel freier begann sich aber Crabbe zu bewegen, als er nach einem Zeitraum von 22 Jahren im Jahre 1807 zum erstenmal wieder vor die Öffentlichkeit trat. Auffallend ist das immer häufiger werdende Vorkommen von *triplets* sowohl mit fünf- als mit sechstaktigem dritten Verse. Die beistehende Tabelle gibt einen Überblick über das numerische Verhältnis dieser Freiheit, die der jüngere Crabbe nur selten sich gestattete, die dem älteren aber so lieb geworden war.[1])

Titel	Verszahl	Triplets	Procent
Inebriety	291	1	0·34
Library	701	3	0·42
Village	555	3	0·54
Par. Register	2375	19	0·80
Borough	7750	98	1·26
Tales in Verse		135	2
Tales of the Hall		235	2

[1]) Leider enthält die benützte Ausgabe keine Verszählung.

Die *„Tales in Verse“* sind ungefähr ebenso umfangreich wie *„The Borough“*; man sieht also das aufsteigende Verhältnis, da sie 135 *triplets* enthalten. Die *„Tales of the Hall“* sind umfangreicher, aber immerhin ist die Zahl 235 so beträchtlich, dass sich ungefähr 2 Percent ergeben würden. Auch die Stellung der *triplets* ist in der späteren Gruppe von Crabbes Dichtungen eine außerordentlich freie. Nicht nur finden sie sich inmitten von Abschnitten und Gedanken, sondern manchmal wird mit ihnen recht prägnant die Erzählung begonnen, z. B. *„Borough“* XXII, *„Tales in Verse“* X. Diese Art der Verwendung ist recht eigenthümlich, doch findet sie sich bei Dryden.[1]) Manchmal folgen auch zwei *triplets* unmittelbar aufeinander, einmal sogar drei (*„Birth of Flattery“*, Vol. II, 251). Auch dies findet sich bei Dryden.[2])

Crabbe hat also das Reimpaar frei variiert und unterbrochen. Wesentlich ist dabei auch der reichliche Gebrauch eines über die zweite Zeile hinausgehenden Enjambements, der viel Abwechslung in den sonst so gleichmäßigen Verlauf bringt und vor allem zeigt, wie sich Crabbe im Laufe der Zeit von den strengen Regeln Popes lossagte. Vgl. *„Tales of the Hall“* VII, Vol. VI, 153:

It is the creature whom I loved, and yet
Is far unlike her — Would I could forget
The angel or her fall; the once adored
Or now despised! the worshipp'd or deplored!

„Posth. Tales“, IV, Vol. VIII, 93:

It chanced we walk'd upon the heath, and met
A wandering woman; her thin clothing wet
With morning fog; the little care she took
Of things like these, was written in her look.
u. s. f.

Nur in wenigen Fällen erlaubt sich Crabbe Reimbrechung. Übrigens wird uns dies nicht überraschen; in allen Perioden der englischen Metrik fand diese Eigenthümlichkeit bei paarweiser Reimstellung nur ganz ausnahmsweise Verwendung, und dies Verhältnis wird sich

[1]) Vgl. *„To my friend Mr. Northleigh“* — *„On Mrs. Margaret Paston“* — *Prologue to „All for Love, or the World well lost“* u. s. f.
[2]) Z. B. im *„Epitaph on Sir Palmes Fairborne's Tomb“*.

auch kaum jemals ändern. Es ist nicht naturgemäß und verletzt leicht das ästhetische Gefühl, wenn künstlich Gebundenes sozusagen vor unseren Augen zerrissen wird. Verwirklicht das Enjambement nur eine an sich schon leicht denkbare Ausdehnung und Erweiterung metrischer Gruppen und Einheiten, so stellt die Reimbrechung ein directes Zerstörungswerk dar und wird nur bei seltener, geschickter Verwendung gerechtfertigt sein. Auch bei ihr müssen wir eine Reihe von Abstufungen auseinanderhalten, die sich qualitativ unterscheiden. Die bei Crabbe beliebteste und gewiss milde Form besteht darin, dass directe Rede mit dem ersten Reim abschließt, die Gegenrede mit dem zweiten Vers beginnt. Freilich sind in solchem Falle immer vollkommener grammatikalischer Abschluss und auch Gedankenabschluss vorhanden; doch andererseits bilden gerade diese kurzen Dialoge immer eine innige Gruppe, einen Gedanken-Complex, und lassen beim Vortrag viel weniger eine Pause zu als andere scheinbar viel enger verknüpfte Wortgruppen; sodass die Reimbrechung hier in einer ganz eigenthümlichen, jedenfalls nicht störenden Art zur Geltung kommt. Zum Beispiel:

„What of this wife, or mistress is the art?" —
„The simple truth, my brother, to impart
etc. Vol. VII, p. 81.

„O! lovely all, and like its sister arm!
Call this a check, dear lady? 'tis a charm —
A slight, an accidental mark — no more." —
„Slight as it is, it was not there before
etc. Vol. VII, p. 145.

„What call you then, my friend, the rights of man?" —
„To get his bread", said William „if he can"
etc. Vol. VII, p. 222.

Anders aber verhält es sich, wenn der ruhige Gedankenfluss epischer Stellen durch Reimbrechung gestört wird. Diese Freiheit hat sich Crabbe im ganzen etwa in kaum einem halben Dutzend Fälle erlaubt; wir wollen auch hiefür Beispiele geben:

He, landing once, the quay and church had seen
For that esteemed; but nothing more he knew.

Still more to know, would Allen join the crew,
Sail where they sail'd, and, many a peril past
etc. Vol. IV, p. 189.

She came not home to share our humble meal,
Her father thinking what his child would feel
From his hard sentence — still she came not home.
The night grew dark, and yet she was not come;
The eastwind roar'd . . .
etc. Vol. VI, p.108.

Eine zwischen beiden Arten stehende Stufe stellt etwa folgendes Beispiel dar:

„Then write on all occasions, always dwell
On hope's fair prospects, and be kind and well,
And ever choose the fondest, tenderest style."
She answer'd „No", but answer'd with a smile.

Zusammenfassend wiederholen wir es also, dass auch bei Crabbe Fälle von Reimbrechung zu den Seltenheiten gehören und dass er, wie es scheint, dort, wo er drei Verszeilen zum Ausdruck eines Gedankens benöthigt, sich lieber mit einem *triplet* behilft, als mit der ersten Zeile eines zweiten Paares den Gedanken abzuschließen und so Reimbrechung eintreten zu lassen.

Bei einer Betrachtung der Verskunst unseres Dichters ist es nun wichtig, auch auf die Handhabung der Cäsur etwas einzugehen. Es ist bekannt, dass das fünftaktige jambische Reimpaar seit den Tagen Chaucers an Verwendungsgebiet zwar bedeutend gewonnen hatte und zu einer der wichtigsten metrischen Formen geworden war; doch zugleich, dass es hinsichtlich seines Baues an Freiheit und Beweglichkeit nur zu viel eingebüßt hatte. Die regelhaften Einschränkungen mehrten sich fort und fort, bis unter den Händen Popes und seiner Nachfolger fast alle Freiheiten schwanden, alles dagegen, was auf Regelmäßigkeit hinzielte, zum Gesetz erstarrte. Enjambement, Reimbrechung, Taktumstellung u. dgl. scheinen diesen Dichtern nicht empfehlenswert, und die Cäsur lassen sie selten anders als nach dem zweiten (als stumpfe), beziehungsweise im dritten Takte (als lyrische) eintreten. Für Crabbe ist nun Folgendes zu constatieren. Auch bei ihm ist in der bei weitem größten

Zahl der Fälle die Cäsur eine stumpfe nach dem zweiten oder eine klingende lyrische im dritten Takte; doch sind einige beachtenswerte Einzelheiten hinzuzufügen. Wir beginnen mit der Betrachtung eines der Jugendperiode angehörigen Werkes; in dem Gedichte „*The Library*", das gegen tausend Verse umfasst, bilden die Verse von dem regelmäßigsten Bau, mit stumpfer Cäsur nach dem zweiten Takt, etwa die Hälfte; ungefähr ein Viertel derselben hat klingende lyrische Cäsur im dritten Takt; und ein weiteres Viertel entfällt auf die verschiedenen selteneren Stellungen der Cäsur, wobei aber wieder an erster Stelle die Verse mit stumpfer Cäsur nach dem dritten, und ihnen zunächst diejenigen mit klingender lyrischer im vierten zu nennen sind. Klingende epische Cäsur scheint Crabbe in allen Perioden gänzlich vermieden zu haben. Ein willkommenes Beispiel bietet sich uns in folgenden Zeilen:

Thus, in the calms of life, | *we only see*
A steadier image | *of our misery;*
But lively gales | *and gently clouded skies*
Disperse the sad reflections | *as they rise.*

Vol. II, p. 30.

Die häufigste, regulärste Form stellt sich in der dritten Zeile dar; die nach dieser am häufigsten verwendete in der zweiten; die erste und vierte Zeile sind Beispiele seltenerer Fälle, doch gerade jener, die unter den seltenen die häufigsten sind, besonders wenn wir von der Nebencäsur nach *thus* in der ersten Zeile absehen.

Beispiele ganz vereinzelter Fälle sind die folgenden:

Of genius, | *bound by neither space nor time;*
From these, | *descending to the earth,* | *she turns;*

Vol. II, p. 46.

und ferner noch folgendes Paar, welches zugleich die Wechselwirkung zwischen Enjambement und Cäsur veranschaulicht:

This, Books can do; — nor this alone; they give
New views to life, and teach us how to live.

Vol. II, p. 31.

Zu ähnlichem Ergebnis führt eine Untersuchung des Gedichtes „*The Village*". Wenden wir uns aber Mustern von

Crabbes späteren Dichtungen zu (*„Tales of the Hall"*), so beobachten wir bezüglich der Handhabung der Cäsur einen Wandel, wir dürfen wohl sagen einen Fortschritt, in der Kunst des Dichters und eine merkliche Entfernung von den früher maßgebenden Vorbildern. Machten damals die Verse mit stumpfer Cäsur nach dem zweiten Takt die Hälfte aus, die mit klingender lyrischer im dritten ein Viertel, so finden sich nun die ersteren nur so häufig wie die letzteren, haben also an Gebiet verloren, und zwar auch zu Gunsten verschiedener anders gebauter Verse, besonders solcher mit stumpfer Cäsur nach dem dritten Takt oder klingender lyrischer im vierten. Bei Untersuchung längerer Complexe von Hunderten von Versen kann es sich kaum um Zufall handeln; wir haben als Ergebnis jedenfalls die Thatsache aufzustellen, dass in Crabbes späteren Dichtungen die regulärste Form des Versbaues bei weitem nicht mehr überwiegend ist, und dass der Vers durch bunt wechselnde Stellung der Cäsur, durch Verwendung von Nebencäsuren und durch rhetorisch begründeten und daher wirksamen Gebrauch von Taktumstellung einen lebhaften und wechselvollen Rhythmus angenommen hat. Dazu tritt dann noch die kunstvolle Verwendung von Enjambement, das ja auch auf den inneren Bau des Verses seinen Einfluss übt, namentlich auf die Stellung der Cäsur, und auf Grund aller dieser Kunstmittel erzielt der Dichter oft Wirkungen, die fast an die freie Bewegung des Blankverses erinnern, mit dem heroischen Reimpaar nur von wenigen Dichtern erreicht worden sein dürften und uns wieder den großen Unterschied vergegenwärtigen, der zwischen Popes und Crabbes Versification besteht. Schon auffallende, seltene Fälle von Enjambement sind bei Pope z. B. folgende:

Where small and great, where weak and mighty, made
To serve, not suffer, strengthen, not invade;

Ess. Man. III, v. 297—98.

Oh! while along the stream of time thy name
Expanded flies, and gathers all its fame . . .

Ib. IV, v. 383—84.

Und rasch bemüht er sich immer nach solchen Freiheiten, in die regelmäßige Bahn zurückzukehren. Gewöhnlich er-

laubt er sich nur längere Objecte oder Attribute zu trennen, oder er rückt Appositionen, eingeschobene Participal-Constructionen u. dgl. an das Versende, die ohnedies eine kleine Ruhepause nach sich bedingen und so verhindern, das Enjambement misstönend zu gestalten. Um Crabbes Kühnheit und Geschick in der Verwendung des Enjambements zu zeigen und auch alles über seine reiferen Dichtungen weiter oben Gesagte zu bekräftigen, wollen wir noch zwei Beispiele vorführen:

She ceased; — with steady glance, as if to see
The very root of this hypocrisy, —
He her small fingers moulded in his hard
And bronzed broad hand; then told her his regard,
His best respect were gone, but love had still
Hold in his heart, and govern'd yet the will —
Or he would curse her: — saying this, he threw
The hand in scorn away, and bade adieu
To every lingering hope, with every care in view.

Vol. IV, p. 228.

I went, I saw — shall I describe the hoard
Of precious worth in seal'd deposits stored
Of sparkling hues? Enough — enough is told,
'T is not for man such mysteries to unfold.
Thus far I dare — Whene'er those orbits swam
In that blue liquid that restrain'd their flame,
As showers the sunbeams — when the crimson glow
Of the red rose o'erspread those cheeks of snow,
I saw, but not the cause — 't was not the red
Of transient blush that o'er her face was spread;
'T was not the lighter red, that partly streaks
The Catherine pear, that brighten'd o'er her cheeks,
Nor scarlet blush of shame — but such disclose
The velvet petals of the Austrian rose,
When first unfolded, warm the glowing hue,
Nor cold as rouge, but deep'ning on the view;
Such were those cheeks — the causes unexplored
Were now detected in that secret hoard;
And ever to that rich recess would turn
My mind, and cause for such effect discern.

Vol. VI, p. 244—45.

